

HUBO UN TIEMPO NO TAN LEJANO... RELATOS Y ESTÉTICAS DE LA MEMORIA E IDEOLOGÍA DE LA RECONCILIACIÓN EN ESPAÑA

Jaume Peris Blanes

Universitat de València

Cita recomendada || PERIS BLANES, Jaume (2011): "Hubo un tiempo no tan lejano... Relatos y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España" [artículo en línea], 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4, 35-55, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/es/jaume-peris-blanes.html> >

Ilustración || Raquel Pardo

Artículo || Encargado | Recibido: 01/12/2010 | Publicado: 01/2011

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || En la última década se han consolidado en España nuevos estilos culturales con los que representar el pasado reciente, en estrecha relación con la emergencia de los debates en torno a la llamada memoria histórica y con el desarrollo contemporáneo de las industrias culturales. Esos estilos han llegado a estandarizar una serie de procedimientos de composición y efectos textuales que permiten que el público los identifique con las estéticas de la memoria. El testimonio, como forma paraliteraria y discurso cívico, ha alcanzado un lugar de excepción en esa estandarización de las estéticas de memoria, pero su uso mecanizado ha privilegiado su rentabilidad dramática sobre su potencial crítico.

Palabras clave || Efecto de memoria | cine y literatura en España | Guerra Civil | Franquismo | testimonio.

Abstract || In the last decade new cultural styles have taken hold in Spain with which to represent the recent past, closely related to the emergence of the debates on the so-called historical memory and to the contemporary development of the cultural industries. Those styles have caused a series of composition procedures and textual effects to become standardized and allow for the public to identify them with the aesthetics of memory. Testimony, as a paraliterary form and civic discourse, has reached an exceptional place in that standardization process of the aesthetics of memory, but its mechanical use has privileged its dramatic profitability over its potential for criticism.

Key-words || Memory effect | cinema and literature in Spain | Civil War | Francoism | testimony.

0. Memoria e industria cultural

En los últimos años hemos asistido a un proceso de importantes repercusiones en la sociedad española: la guerra civil y la violencia del franquismo han alcanzado una situación de centralidad pública en la que se han visto involucrados actores culturales de muy diverso fuste. Puede argumentarse que ya en los años ochenta y noventa hubo políticas de reparación hacia las víctimas, intentos de dignificación de los vencidos, una investigación historiográfica extensa y muy exhaustiva y, sobre todo, una producción cultural que propuso representaciones continuas sobre la guerra y la represión.

Hay, sin embargo, diversos elementos que dan un cariz singular al proceso actual. En primer lugar, sus aspectos más novedosos están siendo protagonizados por una generación nueva –la de los nietos de combatientes y represaliados- con reivindicaciones específicas y una sensibilidad muy diferente a la de las generaciones anteriores. En segundo lugar, se trata de un proceso al que la industria cultural y los medios de difusión masiva no han permanecido ajenos, incorporando a sus modos de producción y a sus lógicas de sentido buena parte del trabajo que desde hacía varias décadas venían realizando investigadores e historiadores de muy diverso cuño.

Los últimos años noventa fueron testigos, de hecho, de la aparición de una nueva sensibilidad estética, política y cultural que se halla en el origen de esa efervescencia y que se relacionaba con el recuerdo de la guerra y la represión de un modo novedoso. Por una parte, lo convertía en el núcleo de una reivindicación política: el de la lucha por la rehabilitación moral de los vencidos y contra el llamado ‘pacto de silencio’ de la Transición. Pero a la vez, y de forma simultánea, vinculaba la memoria pública con un proceso de reconstrucción afectiva que consistía en valorar públicamente y dar carta de legitimidad a las resonancias subjetivas de la guerra.

Es en esa encrucijada, que articula de forma difusa paradigmas de intervención muy diferentes y éticas de la representación casi opuestas, donde la industria cultural ha sabido moverse con gran soltura, hallando en la representación del pasado reciente una veta de gran valor. Efectivamente, en la última década los cines, librerías, salas de exposiciones e incluso las televisiones se han poblado de relatos, imágenes, testimonios y discursos que tenían a la guerra civil y a la violencia del franquismo como su objeto explícito de representación, a través de la idea matriz de la memoria. Desde series como *Amar en tiempos revueltos* o *Cuéntame*, hasta las diferentes revisiones del caso de las Trece Rosas y las nuevas formas de divulgación histórica, la memoria afectiva aparece como el paradigma fundamental desde el que recuperar un pasado reciente

marcado por la violencia y la represión.

Sin embargo, sería ingenuo vincular, como se ha hecho desde determinados sectores, la aparición de estas tendencias con un crecimiento paralelo de la conciencia histórica o con un mayor conocimiento general de los procesos históricos en los que esos textos inscriben sus tramas. En ese sentido, Antonio Gómez López-Quiñones, en su estudio titulado *La Guerra persistente*, señala que el actual rebrote de novelas, memorias, libros de historia, documentales y ficciones sobre la guerra no puede ser pensado, sin más, como el síntoma inevitable del resurgimiento de una conciencia histórico-política en España. Por el contrario, alerta de una paradoja de primer orden: el recuerdo progresista y reivindicativo de la Guerra Civil y de la represión franquista se produce en una sociedad que metaboliza dicha contienda en un artículo de consumo. Por ello, Gómez López-Quiñones se plantea si, en ese contexto, la guerra ha logrado un espacio protagónico en la cultura española precisamente “porque dicho evento ya no supone una amenaza (su potencial revulsivo ha sido desactivado), o bien porque algunas modalidades de representación que actualmente se proponen liman dicho potencial” (2006: 15).

Este artículo trata de abordar esa espinosa pregunta. Por una parte, tratará de interrogar algunos de los dispositivos culturales a través de los cuales se ha desactivado ese potencial amenazante de la memoria y, por otra, de analizar algunas de las estrategias de representación que sostienen lo que podríamos llamar los estilos culturales y las estéticas de la memoria predominantes en la actualidad. Para ello, se vinculará el análisis de algunas tendencias culturales y de algunos textos literarios y cinematográficos con los procesos descritos por historiadores y sociólogos contemporáneos que han reflexionado sobre la conflictiva relación, gestión y uso del pasado reciente en la sociedad española contemporánea.

1. La privatización de la memoria

En sus magníficos estudios sobre las relaciones entre el Estado y la memoria del pasado reciente, Ricard Vinyes ha desgranado las dimensiones principales de las nuevas formas de la memoria en contextos tan diferentes como España, Chile, Argentina o Europa central. Aunque cada país presente un recorrido histórico diferente, conflictos y luchas simbólicas diversas, lo cierto es que en todos ellos se adivinan, en diversos grados, unas lógicas globales similares: ideología de la reconciliación, privatización de la memoria, institucionalización del sujeto-víctima y creación de museos ecuménicos (2010).

Efectivamente, y si nos centramos en el caso español, la transición se apoyó en la *ideología de la reconciliación* y del consenso para socializar una memoria del pasado reciente -la dictadura franquista y la guerra civil- voluntariamente despolitizada, basada en la equiparación moral de unos y otros actores históricos. Esa 'buena memoria', como la llama Vinyes, trató de representar la guerra como una lucha fratricida, poniendo el acento más en las técnicas bélicas y en su supuesta irracionalidad que en sus causas históricas y en los proyectos políticos que se enfrentaron en ella. Una película como *La vaquilla* (García Berlanga, 1985), en el que los soldados de ambos bandos desconocían totalmente los motivos por los que luchaban y podían, incluso, intercambiar sus bandos por motivos personales, constituía una brillante apoyatura cultural de esa conceptualización de la guerra como enfrentamiento absurdo, cainita y ahistórico.

En esa lógica, la transición a la democracia era representada como un conjunto de brillantes reformas administrativas que daba un aspecto técnico al cambio de modelo político y dejaba en la oscuridad los movimientos sociales que, desde los años sesenta, habían luchado por la democracia en España. Según Vinyes "el barrido causal afectaba a los fundamentos de la democracia, que quedaban instalados en un vacío ético" (2009: 37). En ese contexto, una parte de la sociedad civil ha utilizado la metáfora del *olvido* para referirse a ese proceso de despolitización, descausalización y deshistorización de la representación de nuestro pasado reciente. No se trata, claro, de que los historiadores no hayan podido investigar el franquismo y la guerra civil, ni de que se haya bloqueado la posibilidad de acceder a archivos, publicar monografías o producir películas sobre el tema. Se trata de que el Estado e importantes grupos de interés han oficializado una representación determinada de la historia reciente que, más que ayudarnos a comprender su significación, tiende a oscurecerla bajo el manto del mito y la valoración afectiva o, por lo menos, a vaciarla de sentido político.

El caso de las exhumaciones de fosas en la última década es un síntoma inequívoco de ello. El Estado no se opone formalmente a su apertura, reconociendo que es un derecho de los familiares honrar la memoria de sus mayores, pero no involucra al sistema judicial ni a la maquinaria del Estado en la compleja empresa de desenterrar los cadáveres y estudiarlos con técnicas forenses. Se entiende que la búsqueda de los desaparecidos del franquismo, pues, tiene sentido desde el ámbito privado, pero carece de relevancia pública y de sentido político. Esa postura es totalmente coherente con los procesos de privatización de la memoria que, desde la Transición hasta la actualidad, han convertido las políticas públicas sobre el pasado en un asunto de reparación privada, y no de elaboración colectiva de su significado histórico.

Buena parte de las representaciones que la industria cultural ha puesto en juego ha consolidado esa concepción de la memoria y le ha dado una sintaxis narrativa y visual. No se trata, claro, de un fenómeno únicamente español, sino de una tendencia de aspiración globalizante que puede hallarse, aunque con inflexiones e intensidades diferentes, en diversos países.

En un contexto europeo y a principios de la década, alcanzó bastante resonancia el trabajo con la memoria que planteaba una película como *Good Bye Lenin* (Wolfgang Becker, 2003). Con una narrativa brillante e irónica, la película narraba el desmoronamiento de la República Democrática Alemana y el complejo proceso de unificación, desde la perspectiva de un joven que intentaba ocultarle a su madre enferma, militante comunista, todos los acontecimientos que estaban acabando con el mundo con el que durante décadas se había identificado. Varios aspectos del filme, sin embargo, contribuían a situar la problemática de la representación en el universo de los afectos familiares más que en el de la reflexión sobre el extraordinario proceso histórico que les servía de escenario. La frase que cerraba la película, altamente significativa, daba la clave sobre el modo en que la película afrontaba el pasado y su análisis de la RDA: “El país que dejó mi madre, el país en el que ella creía. Un país que, de esa manera, nunca existió. Un país que, en mi recuerdo, siempre lo identificaré con mi madre”.

Ese gesto estaba unido a un elaborado trabajo del punto de vista en el que —especialmente al principio de la película— las imágenes de la Alemania comunista eran comentadas por la voz de un narrador —el protagonista del filme— ya adulto pero que retomaba la visión de la realidad que tenía durante su infancia. De ese modo, se generaba un contraste irónico entre la mirada del narrador, que reducía la complejidad del mundo a una serie de fórmulas infantiles, y las imágenes de una realidad que el espectador intuía como mucho más complejas y áridas.

Esa infantilización del punto de vista era, sin duda, brillante en términos narrativos, pero consagraba una mirada que abdicaba de su capacidad de comprender el pasado y que, por el contrario, hallaba su valor en el hecho de presentarnos un mundo conscientemente mitificado, que voluntariamente se distanciaba de cualquier intento de comprender la situación histórica más allá de sus resonancias afectivas. La importancia que los objetos desempeñaban en la trama (el coche *Trabant*, las cajas de pepinillos *Spreenwald*...) se explicaba, de hecho, por su capacidad de evocar en los personajes del filme los afectos vividos en un mundo que ya no existía.

En esa línea, toda la estética de la película, su tonalidad visual, su

impecable factura, incidían en la representación de la contradictoria relación afectiva que los protagonistas mantenían con el pasado: si, por una parte, tenían claro que el sistema autoritario de la RDA no era conciliable con una sensibilidad democrática y moderna, por otra parte el pasado aparecía como un escenario confortable, identificado al mundo simplificado de la infancia y en el que los personajes se sentían seguros, cómodos y afectivamente colmados. Era inevitable que, a pesar de la ironía, esa sensación calara hondo en el espectador.

Esa posición ante el pasado ha estado muy presente en la cultura española en la última década, con resultados muy dispares. Una serie televisiva como *Cuéntame cómo pasó* (TVE, en antena desde 2001), que narra las vicisitudes de la familia Alcántara en los años del tardofranquismo y la transición, presenta, de hecho, una estructura enunciativa y una textura visual enormemente similar a la que consagró a *Goodbye Lenin*: la enunciación infantilizada, la denuncia de un mundo autoritario que, sin embargo, contrasta con la confortabilidad del universo de la representación, la delectación en los objetos, las texturas y las estéticas visuales del pasado reciente... Vicente Sánchez Biosca escribió sobre la textura evocativa de esas producciones:

Mientras los estudiosos nos ofrecen una concepción fría, analítica y cada vez más completa de los entresijos del franquismo, las imágenes masivas que sobre esos mismos años vierten los medios de comunicación y los libros de consumo son cálidas como una foto de familia (2003: 47).

Efectivamente, el caso de *Goodbye Lenin* ha sido asociado, por sus críticos, a la tendencia cultural conocida como *Ostalgie*, que en un astuto juego de palabras une los significantes *Ost* (Este en alemán, en referencia a la RDA) y *Nostalgie*. Lo mismo ocurre con muchas de las operaciones culturales que, bajo la idea directriz de la recuperación de la memoria, hacen del pasado reciente un escenario privilegiado para la representación de un mundo simplificado y confortable, propicio para la proyección de los afectos.

Como señala el propio Sánchez Biosca, la contradicción cultural reside en que esta nueva escenografía de la memoria se fundamenta en la provocación de una emoción, nostálgica y acrítica, ante la que no hay defensa posible. No se trata de que estos textos –*Cuéntame cómo pasó*, *Goodbye Lenin* u otros muchos ejemplos similares– persigan una identificación política con los regímenes políticos que representan, ni mucho menos que argumenten su defensa. Se trata, por el contrario, de que “tornan impertinente su comprensión y su análisis racional a fuerza de incidir en lo afectivo” (2003: 47).

2. El efecto de memoria

Esa incidencia en lo afectivo constituye, en sus múltiples variantes, el modo en que los textos culturales dan forma a esa privatización de la memoria que, desde hace décadas, ha modificado la relación con el pasado de la sociedad española. Pero para hacerlo de un modo efectivo, los discursos culturales han desarrollado una serie de procedimientos formales que con los años han pasado a ser identificados por lectores y espectadores como los identificadores principales de ese universo a la vez confortable y lejano, mitificado y violento, a la vez propio y ajeno, que es el universo de la memoria. En el corazón de esos procedimientos, y si se acepta nuestra terminología, se halla lo que podríamos llamar el *efecto de memoria*¹. Permítasenos una breve digresión para explicarlo.

En su artículo de 1968 “El efecto de realidad” Roland Barthes reflexionaba sobre algunos elementos presentes en la narración realista que aparentemente carecían de funcionalidad narrativa y que, por tanto, escapaban al alcance del análisis estructural. Señalaba que, cuando Flaubert, al describir la sala de Mme. Aubain, decía que “un viejo piano soportaba, bajo un barómetro, un montón piramidal de cajas y cartones” (Barthes, 179) era relativamente sencillo hallar una significación funcional al viejo piano –relacionado con una clase social en decadencia- y a las cajas y cartones –indicativas de un cierto desorden doméstico- pero que la presencia del barómetro no aportaba significado alguno; no era ni incongruente ni significativo y resultaba, por ello, aparentemente insignificante. Barthes concluía, sin embargo, que ese tipo de ‘detalles inútiles’, de apariencia superflua, cumplen en realidad una función primordial en los relatos occidentales: señalar al lector que, más allá del contenido narrativo y su significación, se está hablando de una realidad extradiscursiva, de un referente externo al lenguaje. Es lo que Barthes denominaba la “ilusión de referencialidad”².

Pues bien, en múltiples novelas, películas, fotografías y discursos culturales de los últimos años que tienen como objeto el pasado reciente, podemos hallar algo similar: elementos formales (palabras, enfoques, tonos...) que carecen aparentemente de valor narrativo y que podríamos considerar detalles inútiles o superfluos pero que tienen, en realidad, una función textual muy clara: inscribir el universo de la representación en ese espacio magmático y a veces indeterminado, a medio camino entre la subjetividad y la referencialidad, entre el mito y la historia, que es el espacio de la memoria. Sin traicionar el razonamiento de Barthes podemos señalar, pues, que esos elementos formales –el uso de un vocablo específico, el viraje a sepia de una fotografía, un desenfoque intencionado, una determinada cadencia de la frase...- cumplen el cometido de

NOTAS

1 | La idea de un ‘efecto de memoria’ en los textos sobre la guerra civil y la represión surgió en sucesivas conversaciones con Eugenia Monroy para la preparación de su tesina de máster (2008).

2 | Escribe Barthes: “La verdad de esta ilusión es ésta: eliminado de la enunciación realista a título de significado de denotación, lo ‘real’ retorna a título de significado de connotación; pues en el mismo momento en que esos detalles se supone que denotan directamente lo real, no hacen otra cosa que significarlo, sin decirlo; el barómetro de Flaubert, la puertecilla de Michelet, no dicen, en el fondo, más que esto: nosotros somos lo ‘real’ (...): se produce un efecto de realidad, base de esa verosimilitud inconfesada que forma la estética de todas las obras más comunes de la modernidad” (Barthes, [1968]: 186).

generar un efecto textual de memoria, análogo al efecto de realidad barthesiano pero inscrito en una estética muy diferente a la que él analizara: lo que podríamos llamar la 'ilusión de memorialidad'.

De hecho, el efecto de memoria tal como aquí se está conceptualizando se hallaría en el corazón de la estética cultural a la que estamos aludiendo, aunque sin duda muchos de sus formantes se hallaran presentes en textos, películas y discursos muy anteriores. La novedad es que los textos de la última década han articulado procedimientos antes dispersos en formas de representación más o menos consolidadas y reconocibles por espectadores y lectores y que tienen como operatoria fundamental señalar que el universo del que habla es el mundo de la memoria.

En general, podríamos señalar que los elementos que producen un efecto textual de memoria son aquellos que inscriben el universo diegético en un ambiente o una atmósfera que el receptor identifica claramente con una representación del pasado no directa, sino filtrada por el tamiz de la memoria. En el discurso cinematográfico y televisivo, pues, se trataría de elementos que contribuyen a crear un cierto ambiente visual y sonoro, desde la vestimenta, la escenografía y la iluminación hasta el registro de actuación y la música. En el discurso literario, esa atmósfera de memoria se conseguiría a través de una determinada utilización de un léxico en desuso y de la referencia a objetos de un mundo pasado; de la construcción de una temporalidad pausada y difusa; de la recreación de espacios codificados que concentran imaginariamente las formas de socialidad pasadas (la mercería, la casa rural, la bodega...); de una tonalidad descriptiva que hace hincapié en los elementos ambientales como la luz (o su ausencia) y el silencio; y, en fin, de una voluntaria morosidad verbal, que pareciera traducir al tiempo sintáctico y narrativo la experiencia temporal de épocas pasadas.

Todos estos elementos no conforman, claro, un catálogo exhaustivo, sino solamente una serie de procedimientos que, aislados, carecen de significación, pero que se han ido integrando en una sintaxis más o menos codificada y reconocible como propia de una representación del mundo de la memoria. Esos elementos atmosféricos, puramente discursivos, se articulan a otras operatorias básicas en la construcción de las tramas, que se han repetido con disímil sutileza en diferentes textos, y que, de algún modo, tienden a metaforizar la idea de memoria en el propio nivel argumental.

Un buen ejemplo de ello es la brillante e influyente novela *Soldados de Salamina* (2001, Javier Cercas), en la que un escritor venido a menos comienza a interesarse por la figura del escritor falangista Rafael Sánchez Mazas y uno de los enigmas de su biografía le lleva a una investigación detallada sobre su vida y, especialmente,

sobre unos días oscuros de la guerra civil. Para ello, el protagonista y narrador (un trasunto del propio Cercas) analiza documentos y entrevista a testigos reales, en un trayecto que le lleva a encontrarse con Miralles, antiguo miliciano de la Quinta Brigada quien dará su versión de lo ocurrido durante la guerra y del manto de silenciamiento y olvido en que los combatientes de la República cayeron tras la guerra y el exilio. De ese modo, el propio desarrollo del argumento narrativiza y metaforiza el proceso de la memoria no como presencia del pasado en el presente, sino como trabajo de búsqueda de las claves del pasado en un ambiente social que las ha olvidado o silenciado³. La articulación de la trama, por tanto, se convierte en metáfora del funcionamiento personal de la memoria, e introduce al lector en su lógica.

3. Una memoria estandarizada

Una novela reciente como *El club de la memoria* (Eva Díaz Pérez, 2008) revela, en diversos niveles textuales, hasta qué punto esa forma de construir imágenes de la memoria se ha estandarizado en la última década y ha llegado a convertirse en un repertorio de procedimientos reconocibles por el lector, que más que sacudir su conciencia o problematizar su relación con el pasado, lo instalan en la nostalgia por una forma de vida que se ha perdido, a través de una acumulación de efectos de memoria.

A través del hallazgo de una fotografía, una restauradora de la filmoteca emprende una investigación sobre un grupo de integrantes de las Misiones Pedagógicas republicanas, que le llevará a la búsqueda de escritos, cartas y diarios.

La fotografía estaba ajada, manoseada, las esquinas dobladas, algunos rostros parecían borrosos y gastados. Era como una de esas estampitas de santos, casi brumosas por el roce impaciente del creyente, agrietadas por el tiempo... (Díaz Pérez: 2008)

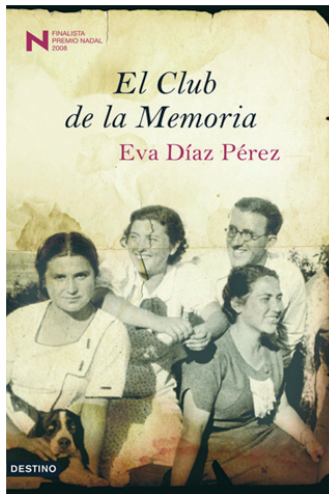
Esta cita, recogida en las páginas promocionales de la novela, condensa una forma de crear imágenes de la memoria cada vez más estandarizada en la cultura actual y que puede servir como metáfora del modo de funcionamiento de las culturas de la memoria actuales, tanto en sus mejores ejemplos como en los más burdos. No importa tanto la naturaleza intrínseca del mundo del pasado como la difícil inscripción de su recuerdo en la actualidad. Con procedimientos textuales heredados del melodrama y el folletín, pero refuncionalizados, la voz se detiene en los rastros del tiempo sedimentado en los objetos del pasado: el mundo pasado aparece como un reflejo lejano en el presente, y lo que importa a la narración

NOTAS

3 | Esa estructura argumental, en la que un personaje actual va poco a poco adentrándose en el estudio y en la reconstrucción del pasado reciente, se repite con ligeras variaciones en numerosas novelas sobre la guerra y el primer franquismo. Entre ellas, valgan los ejemplos de *Mala gente que camina* (Benjamín Prado, 2006), *El nombre que ahora digo* (Antonio Soler, 1999), el texto híbrido *Enterrar a los muertos* (Ignacio Martínez Pisón, 2005) o la reciente *El club de la memoria* (Eva Díaz Pérez, 2008).

es el impacto emocional que produce su descubrimiento y su emergencia en la actualidad.

En los ejemplos más brillantes, esa estrategia ha dado lugar a exploraciones complejas y fecundas sobre el modo en que un sujeto puede tratar de comprender o hacerse una imagen siempre incompleta del pasado. En los ejemplos más burdos, la representación de esa compleja relación ha sido sustituida por una acumulación de procedimientos destinados a producir ese 'efecto de memoria' al que anteriormente se ha aludido. La portada de *El Club de la Memoria* constituye un ejemplo exitoso de esa estrategia de acumulación, en perfecta consonancia con el fragmento anteriormente citado: fotografía en color sepia, bordes gastados, manchas y arrugas en el papel... todo ello nos introduce en una atmósfera reconocible que el propio título refuerza de un modo evidente.



Puede argumentarse, sin faltar a la verdad, que esos efectos de memoria, diseminados en múltiples textos culturales de los últimos años, han dado centralidad discursiva y cultural a la cuestión de la memoria histórica y que, de algún modo, han construido una sintaxis eficaz y reconocible para una problemática que carecía de *estilos culturales* con los que expresarse. Ello es cierto, pero también lo es que, en la mayoría de los casos, ese estilo basado en la producción retórica de efectos de memoria ha tendido a la uniformidad, y a desplazar un problema de honda significación histórica y política a una retórica sentimental en el que todo conflicto aparecía tamizado por el filtro de la nostalgia, la melancolía o, en el caso extremo del cine de José Luis Garci, por la 'murria'.

Vicente Sánchez Biosca ha señalado cómo, en *You're the One (Una historia de entonces)* (José Luis Garci, 2000) la reflexión sobre la

memoria aparece totalmente supeditada a las claves del melodrama clásico, traduciendo la situación histórica de postguerra a una retórica de la pérdida “que convierte la represión, la muerte y la sordidez de una época en un rasgo de estilo, en paisaje de la memoria, pero un paisaje que es la esencia del ser humano, al margen de cualquier contingencia” (2006: 304). De ese modo paradójico pero convertido en común, la retórica de la memoria contribuye a la deshistorización de la época que representa, desplazando los conflictos políticos y sus efectos históricos a la representación de una nostalgia y un dolor de dimensiones metafísicas, donde los procesos históricos no son más que el contexto visual que los verosimiliza.

Se trata, sobre todo, de una textura de la representación que voluntariamente quita peso sintáctico a aquellos elementos cargados potencialmente de historicidad o violencia enunciativa. Esa es la base para lo que el propio Sánchez-Biosca llama un “estándar de la memoria” (2003: 48), que si bien trata de hacerse cargo del autoproclamado ‘deber de memoria’, lo hace desde una concepción del discurso, de la representación y de la historia que en nada choca con las formas de representación dominantes en la industria cultural. Por el contrario, surge de su interior aunque no se canse de proclamar su disidencia.

Dos novelas de Isaac Rosa han atacado de forma brillante y directa esa tendencia. *El vano ayer* (2004) llevaba a cabo una deconstrucción sistemática del estándar de la memoria sobre la represión franquista: la novela mostraba al lector las diferentes elecciones que debía afrontar el narrador a la hora de contar un suceso relacionado con las luchas estudiantiles de 1965; explicitaba el repertorio de situaciones tipificado en novelas anteriores; mostraba sus fuentes historiográficas y comentaba irónicamente el trabajo de ficcionalización a partir de ellas; comentaba los recursos habituales de la retórica de la memoria y trataba de evitarlos conscientemente, rompiendo deliberadamente cualquier efecto de memoria. En conjunto, se trataba de una obra que, en su deconstrucción de las formas habituales de la narrativa de la memoria, llegaba a un punto de no retorno en el que la posibilidad misma de la representación aparecía bloqueada. Sin embargo, llegaba a narrar su historia, aunque los mimbres con los que lo hacía aparecían totalmente desnudos para el lector.

¡Otra maldita novela de la guerra civil! (2007) llevaba un paso más allá su exploración de los códigos y convenciones de la estética de la memoria. En un gesto insólito, Rosa reeditaba su primeriza novela *La malamemoria* (publicada originalmente en 1999) acompañándola de los comentarios críticos de un lector que diseccionaba sin piedad y con un afilado bisturí crítico los procedimientos compositivos sobre los que se sostenía la novela. La voz del lector ficcional, que se

intercalaba con los capítulos reales de *La malamemoria*, detectaba, hacía visibles y criticaba los elementos textuales a través de los cuales la novela original trataba de producir efectos de memoria tal como se han descrito más arriba: el ritmo moroso de las frases, la utilización de léxico desusado, la creación de ambientes congelados en el tiempo, la representación de un espacio rural mitificado que poco a poco revela sus odios enconados e irracionales, la estrategia acumulativa de su “lirismo hinchado” (2007: 366).

De ese modo, las novelas de Rosa no introducen al lector en el universo convencionalizado de la memoria, sino que le confrontan a los mecanismos culturales y discursivos a través de los cuales se construye, de un modo cada vez más estandarizado, ese universo, que puede identificarse con un conjunto de efectos textuales conscientemente organizados. Independientemente del valor que demos a los textos de Rosa, muy complejos como para generar consenso, su proyecto deconstructivo demuestra que, efectivamente, hay un estilo cada vez más consolidado y con menos variantes formales, que las industrias culturales han fijado como el modo adecuado de representar la memoria y el pasado reciente a la sociedad actual. Toda representación disidente del pasado y de la memoria debe, pues, tener en cuenta ese proceso.

4. La era del testigo y la institucionalización del sujeto-víctima

Un aspecto central de las nuevas narrativas de la memoria es la centralidad que en casi todas ellas, de un modo u otro, ocupan los testigos directos de los acontecimientos, los supervivientes de la guerra o de la represión o, en general, todo aquel que pueda aportar su experiencia personal de los hechos. De hecho, muchas de las novelas de los últimos tiempos han consagrado como uno de los momentos culminantes del relato el encuentro del investigador / historiador / escritor con el testigo directo que, de un modo u otro, le dará la clave que falta para comprender algún aspecto de los acontecimientos que está reconstruyendo.

De nuevo, *Soldados de Salamina* es uno de los ejemplos más notables de esta tendencia narrativa: toda la investigación sobre Sánchez Mazas se sostiene, además del análisis de documentos históricos, sobre los testimonios de los *amigos del bosque* supervivientes, que habían ayudado al escritor falangista a esconderse hasta que pasara la tempestad y llegara el fin de la guerra. Pero, sobre todo, la parte final de la novela es la búsqueda del testimonio definitivo, el del miliciano Miralles que supuestamente incumplió las órdenes de sus superiores y dejó a escapar a Sánchez Mazas, en un gesto

de humanidad. La novela juega con la indeterminación del carácter ficcional o real de dichos testimonios, pero lo importante es que, en un gesto propio de nuestra cultura contemporánea, convierte a los testigos de los acontecimientos, sujetos anónimos que han vivido la historia, en los poseedores de un conocimiento inmediato y definitivo, capaz de dar la vuelta a los relatos convencionales sobre el pasado.

Ese gesto es sin duda coherente con una nueva forma de entender la Historia, su escritura y su socialización, que ha transformado la disciplina historiográfica y, sobre todo, las representaciones culturales del pasado en las últimas décadas. En el centro de ese cambio de paradigma, los ancianos testigos de la guerra y la represión se convirtieron, por un lado, en el objeto privilegiado de las nuevas corrientes de la historiografía, que convocarían su memoria para analizar los efectos subjetivos de la violencia y todo aquello que los documentos de archivo parecieran eludir y que queda sin embargo adherido a la palabra viva del testigo. Por otro lado, sus testimonios se convirtieron en la piedra angular de una nueva oleada de documentales que presentaba su relación con la guerra desde unos parámetros considerablemente diferentes a los de los años setenta y ochenta⁴.

A modo de ejemplo, los documentales de Jaime Camino ejemplifican a la perfección el modo en que la cultura española ha modificado el uso y el valor de los testimonios como portadores de historia y de memoria. En *La vieja memoria* (1977), película pionera, articulaba una tensa narración de la guerra a partir de los testimonios de figuras clave en la contienda como Dolores Ibárruri, Federica Montseny, Enrique Lister..., cuyo valor estaba directamente relacionado con la dimensión histórica de los testigos y con la posibilidad de escuchar voces silenciadas durante décadas de dictadura y exilio. Sin embargo, 24 años después, *Los niños de Rusia* (2001) recogía las voces de testigos de desconocida identidad y filiación política, cuya legitimidad no radicaba en su actividad o sus responsabilidades en el momento de la contienda sino que, por el contrario, derivaba del hecho de haber vivido una experiencia ciertamente excepcional.

Ese cambio en la elección de los testigos y en el valor de su palabra testimonial no resultaba, ni mucho menos, anecdótico, ya que modificaba profundamente la representación del pasado que ambas películas proponían. En primer lugar, de una visión global del proceso político republicano y de la guerra la atención pasaba a concentrarse en un elemento de mucha menor centralidad para el desarrollo de la historia de España, más ligado a la experiencia vital de unas cuantas personas. En segundo lugar, los testigos pasaban de ser actores principales del proceso político y militar a individuos anónimos, sujetos más bien pacientes (en sentido gramatical) de

NOTAS

4 | Sobre la posición enunciativa del testigo y su relación con la construcción de la memoria hemos reflexionado ampliamente en Peris Blanes (2005). Sobre los usos contemporáneos del testimonio en relación a las políticas de memoria en el caso paradigmático de Chile, nos hemos extendido en Peris Blanes (2008).

ese proceso en el que poco pudieron influir. En tercer lugar, el valor fundamental de sus voces se desplazaba de la importancia histórica de una versión de los acontecimientos durante largo tiempo censurada a la densidad y excepcionalidad de la experiencia de esos sujetos anónimos y a la peculiar relación afectiva que éstos imprimían a su representación de los hechos, totalmente subjetiva.

Ese viraje estaba estrechamente ligado a la emergencia de lo que Annette Wieviorka ha denominado la *era del testigo* (1998): el estadio cultural en el que aquel que ha vivido los acontecimientos aparece como el más legitimado para representarlos y cuya palabra preñada de afectividad parece presentar un grado de verdad e interés imposible de alcanzar por el discurso analítico de la historiografía. Una era, por tanto, que ha abandonado –sin espíritu liberador– las antiguas jerarquías entre los discursos que refieren al pasado, incluyéndolos en un espacio líquido carente de puntos fijos a los que anudar su legitimidad.

Los documentales de Camino son un síntoma de ese proceso, pero muestran un respeto por el discurso del testigo y por su articulación en el discurso global de sus documentales que los alejan de la *doxa* general sobre el tratamiento de los testimonios en los discursos de memoria. De hecho, en el origen de esa reivindicación del testimonio como espacio de producción de la verdad histórica hay, sin duda, la voluntad de dar legitimidad a voces anónimas que pueden aportar saberes sobre el devenir histórico que la historiografía tradicional no contempla. En ese sentido, la valoración de la voz de los testigos y supervivientes constituyó, en un primer momento, un gesto de gran alcance político y cultural, que trataba de desmontar los relatos oficiales sobre el pasado apoyándose en otras voces díscolas, silenciadas por la memoria oficial. Sin embargo, el modo en que la industria cultural reciente ha incluido a los testimonios en su seno se aleja mucho de ese empuje original, aunque utilice su aura reivindicativa para otorgarse valor.

Al contrario, la centralidad que en los últimos años han ido ganando los testimonios en la industria cultural está directamente relacionada con su alta rentabilidad dramática, dado que, más allá de su interés histórico, los testimonios presentan inevitablemente una representación subjetivada y muy marcada afectivamente de los acontecimientos de los que dan cuenta. No es de extrañar, pues, que la actual proliferación de documentales, programas televisivos y reportajes periodísticos que tratan a los testimonios como elementos privilegiados de su sintaxis, estén menos atentos a la fiabilidad de sus datos y a la profundidad del análisis que a la posibilidad de producir una representación de los acontecimientos con una alta carga dramática, que no represente los procesos históricos en abstracto sino vinculados a sus efectos concretos –y, generalmente,

dolorosos- en una subjetividad determinada. En muchos casos, los acontecimientos, sus causas y su lógica histórica pasan a un segundo plano opacados por las poderosas emociones que su rememoración provoca en el testigo.

Dos consideraciones habría que hacer al respecto. En primer lugar, que el proceso que Wieviorka describe como la consolidación de la 'era del testigo' constituye la dimensión cultural y simbólica de un fenómeno más amplio, que atañe a las políticas institucionales, a las luchas sociales y que Vinyes ha descrito como la *institucionalización del sujeto-víctima*, basada en la valoración del sufrimiento de las víctimas como gesto fundamental para una gestión del pasado traumático desde los parámetros de la ya comentada *ideología de la reconciliación*:

Más que una persona (una biografía, un proyecto), el sujeto-víctima constituye un lugar de encuentro con el que el Estado genera el espacio de consenso moral sustentado en el sufrimiento impuesto (...). Un espacio que reúne a todos, desde el principio de que todos los muertos, torturados u ofendidos son iguales. Algo que resulta tan indiscutible empíricamente como inútil y desconcertante a efectos de comprensión histórica, al disipar la causa y el contexto que produjo el daño al ciudadano. Ese aprovechamiento del sujeto-víctima genera un espacio en el que se disuelven todas las fronteras éticas (Vinyes, 2010).

En segundo lugar, que la escena de un superviviente que narra su versión de los acontecimientos ha sido incorporada y asimilada por la esfera audiovisual hasta el punto de someterla a su propia lógica y a sus rutinas de producción. La versión cinematográfica de *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003), llevaba este gesto a sus últimas consecuencias: en varias escenas la actriz Ariadna Gil, en su papel de Lola Cercas –trasunto en la pantalla de Javier Cercas– se entrevistaba con testigos reales como Joaquim y Jaume Figueras, Daniel Angelats y María Ferré, que ya habían aportado su testimonio a la novela y que, por tanto, estaban dramatizando y ficcionalizando su propio acto de testimoniar. De ese modo, los testigos se veían obligados a simular los signos de espontaneidad de su discurso, los efectos de la improvisación e incluso sus reacciones ante las preguntas de la protagonista. La planificación cinematográfica montaba en continuidad, estableciendo un perfecto *raccord* entre ellas, las imágenes de una estrella de cine interpretando un papel de ficción y las de los testigos reales Figueras, Angelats o Ferré.

Ello suponía incluir definitivamente la palabra testimonial en la lógica del espectáculo. Condensaba, además, la ética de la representación sobre la que la película –que no la novela en la que se basaba– sostenía. El aplauso generalizado que obtuvo nos permite pensar que esa es, además, la ética de representación que sostiene a buena parte de nuestra cultura: a saber, que no hay contradicción entre

las formas del espectáculo y las de la representación histórica; más aún, que no hay diferencia sustancial entre el rostro de una estrella de cine y el de un superviviente de la guerra, y ninguna violencia debe operar, por tanto, en el montaje de sus imágenes.

5. El testigo y el museo ecuménico

No quiere esto decir que el testimonio y la figura de testigos y supervivientes no puedan tener un lugar en representaciones críticas y políticamente disruptivas del pasado reciente. Ejemplos como los propios filmes de Camino o múltiples documentales producidos por asociaciones de memoria y plataformas sociales indican caminos por los que los testimonios, entrando en diálogo con otros discursos y saberes sobre el pasado, pueden integrarse perfectamente en representaciones complejas sobre el pasado reciente, que arrojen luz sobre los fenómenos históricos a los que aluden y sobre la naturaleza de las vivencias a las que estos abocaron.

Sin embargo, no es esta la tendencia mayoritaria en la industria cultural actual, en la que el valor político de los testimonios ha sido progresivamente opacado por su rentabilidad dramática y por su alta capacidad de impacto emocional. Ese uso mayoritario de lo testimonial condensa, a mi parecer, buena parte de las tendencias culturales que se han ido analizando en este artículo: privatización y subjetivación de la memoria, creación de efectos sensoriales, descausalización de los acontecimientos, hiperafectividad... En pocas palabras, el uso estandarizado de los testimonios concentra y lleva al extremo las tendencias generales de esa memoria estandarizada, consagrada por la industria cultural y por las instituciones como la *buena memoria* (Vinyes 2009: 25), vinculada culturalmente a la llamada ideología de la reconciliación.

Se ha señalado al principio de este artículo el carácter confuso del paradigma de la memoria en la cultura actual, relacionado con su doble vertiente, a menudo asimétrica: la de la reivindicación política y la de la reconstrucción afectiva. Pues bien, la emergencia del testimonio (real o ficcionalizado) como discurso privilegiado y de la víctima como figura totémica ha llevado a desequilibrar aún más la balanza entre esas dos dimensiones de los discursos culturales sobre el pasado. De ese modo, la mera enunciación pública de la experiencia de los testigos, en tanto que rompía el 'silencio' de la Transición y rehabilitaba la voz de los actores olvidados de la historia se ha presentado, en sí, como un acto cívico, moral y político ligado a la idea del 'deber de memoria'.

Quizás por ello, buena parte de los discursos culturales que trataban

de representar el pasado reciente han tendido hacia una cierta automatización en la representación de la realidad histórica de la que hablaban, dado que la propia enunciación de la idea de memoria –fuera del modo que fuera- parecía legitimarlos definitivamente. En ese contexto, la figura de los ancianos testigos de la guerra o de la represión ha sido utilizada para catalizar un tipo de representación que, eludiendo una lectura política de los conflictos, desarrolla hasta el extremo los componentes afectivos que la guerra y la dictadura pueden evocar en la sociedad actual, dejando en suspenso cualquier consideración moral en torno a ella.

Una película como *Extranjeros a sí mismos* (2000, Javier Rioyo y José Luis López-Linares) condensa, a mi parecer, buena parte de los problemas y contradicciones al que ese tipo de representación nos enfrenta en la actualidad. El film afrontaba un reto de apariencia imposible: abordar desde una misma óptica y sensibilidad tres experiencias de un significado histórico muy diferente: la de las tropas fascistas que la Italia de Mussolini envió a España durante la guerra, la de las Brigadas Internacionales que apoyaron al gobierno de la República y la de los integrantes de la División Azul que participaron en la II Guerra Mundial a favor de la causa alemana. La única forma de dar coherencia estética a esa asociación tan peregrina consistía en representar sus experiencias a través de los recuerdos cargados de emotividad de los ancianos combatientes. La radical divergencia política de sus proyectos aparecía opacada, pues, por una tonalidad emotiva más o menos homogénea.

Hubo un tiempo no tan lejano en que muchos jóvenes apasionados o manipulados eligieron hacer la guerra. Llegaron de todo el mundo, dispuestos a morir o matar en una edad más propicia al amor.

Sobre el fondo abstracto e indeterminado de un amanecer y de la música melancólica de Miles Davis, la voz cálida de Emma Suárez abría la película con esas palabras y daba la doble clave de sentido que atravesaba todo el filme. Por un lado, inscribía la guerra civil en un pasado simbólicamente tan lejano que a veces parecía irreal, propio de un tiempo mítico. Por otro lado, atribuía a la experiencia política de los jóvenes combatientes de antaño una intensidad vital que en nuestros días pareciera reservado a otros tipos de vivencias. De ese modo, la película se presentaba a ella misma como un discurso que salvaba una serie de voces condenadas al olvido y que, al mismo tiempo, reivindicaba una forma de la pasión política que pareciera desaparecida en estos tiempos. Es curioso que, una vez autolegitimado con este gesto, el filme se desentendiera de la naturaleza del conflicto político del que hablaba y se dedicara a rastrear únicamente las resonancias afectivas que éste había adquirido en la conciencia de los testigos.

Esa evocación de un tiempo otro, intenso como pocos, a través de la voz emocionada de los testigos, permitía borrar de un plumazo la heterogeneidad de las tres experiencias de las que el film trataba de dar cuenta. Ello explica que en algunos momentos, la película presentara una fuerte empatía con respecto a los ceremoniales nítidamente fascistas que los excombatientes italianos celebraban en sus reuniones conmemorativas de los años noventa. Efectivamente, desde el recuerdo de los ancianos fascistas, esas ceremonias poseían un grado de emoción y de justicia idéntica a la de los viejos luchadores antifascistas, que también narraban a cámara, con voz temblorosa, su recuerdo emocionado de los años de guerra.

Esa trivialización de las opciones políticas de los combatientes por la hiperemocionalidad propia del recuerdo de los ancianos no revestiría mayor importancia si no respondiera a una lógica cultural bastante más generalizada. Esa es la que el uso estandarizado de los testimonios personales produce una mirada cargada de emotividad hacia el pasado en la que, de forma paradójica, la reivindicación política de la memoria sustituye al análisis de las opciones y posiciones políticas del pasado por la exploración de sus resonancias afectivas en el presente. En muchos casos, como el ejemplificado por *Extranjeros de sí mismos*, confunde elementos de una significación histórica muy diversa al mirarlos desde una misma perspectiva emotiva.

El éxito cultural de ese tipo de representaciones del pasado es sin duda la consecuencia de los procesos anteriormente descritos, y especialmente de la centralización del dolor de la víctima como sujeto privilegiado de la representación, que sustancializa la idea de violencia separándola de los proyectos históricos y sociales a los que ésta acompañó e hizo posible. Se trata, en efecto, de un ejemplo perfecto de lo que Ricard Vinyes ha llamado un *museo ecuménico* (2010), en el que trata de convocarse la memoria (emocional, que no política) de todos los bandos enfrentados:

el escenario de múltiples formatos en el que es asumida y representada la igualdad de todas las *confesiones* (opciones, ideas, éticas, políticas...) con el resultado de constituir un espacio altamente autoritario, pues lejos de presentar la pluralidad de memorias, las diluye en el relato de un éxito colectivo -la reconciliación, que ha dejado de ser un proyecto político para convertirse en un mero discurso ideológico- y que es presentado como la única memoria posible, la *buena memoria* (Vinyes, 2010).

Ese espacio autoritario, que diluye las diferentes memorias – políticamente enfrentadas y con proyectos de país divergentes y excluyentes- en un relato unitario de reconciliación, ha conseguido invadir y modificar la lógica y los planteamientos de las culturas de la memoria en España. Afortunadamente, no todos los espacios culturales han sucumbido a sus dinámicas cada vez

más estandarizadas, pero lo cierto es que la industria cultural ha impuesto en los últimos años unas lógicas para la representación del pasado reciente que, a pesar de su apariencia de neutralidad, han llevado a cabo un gesto profundamente ideológico que consiste, precisamente, en el borrado de la causalidad histórica y la disolución del conflicto político.

Más que eso, y como se ha analizado a lo largo de este trabajo, releando los procesos históricos desde el ángulo de su impacto emocional y subjetivo, han convocado la empatía de lectores y espectadores, incidiendo únicamente en el drama afectivo y dejando en suspenso la comprensión cabal de la situación histórica presentada. Sólo de ese modo se entiende que, en la España actual, el recuerdo emocionado de un teniente fascista tenga el mismo valor que el de un viejo brigadista internacional: lo que importa de ellos es su alta funcionalidad dramática, la emoción que ambos testimonios trasladan al espectador, el modo en que ambos remueven sus entrañas. Muy probablemente, el vacío ético en que esta tendencia cultural sitúa a lectores y espectadores debería convertirse en un motivo de preocupación para la sociedad española actual.

Bibliografía

- Barthes, Roland [1968] (1987) "El efecto de realidad" *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós: 179-187.
- Cercas, Javier. (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- Díaz Pérez, Eva. (2008) *El club de la memoria*. Barcelona: Destino.
- Gómez López-Quifones, Antonio. (2006) *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española*. Madrid: Iberoamericana/ Vervuert.
- Martínez Pisón, Ignacio. (2005) *Enterrar a los muertos*. Seix-Barral.
- Monroy García, Eugenia. (2008) *El pretérito narrado, un debate del presente. Un acercamiento a la relación entre la última narrativa sobre la Guerra Civil española y la memoria colectiva*. Trabajo de máster, inédito, UAB.
- Peris Blanes, Jaume. (2005) *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Peris Blanes, Jaume. (2008) *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*. València: Quaderns de Filologia.
- Prado, Benjamín. (2006) *Mala gente que camina*. Madrid: Alfaguara.
- Rosa, Isaac. (2004) *El vano ayer*. Barcelona: Seix-Barral.
- Rosa, Isaac. (2007) *¡Otra maldita novela de la guerra civil!* Barcelona: Seix-Barral.
- Sánchez Biosca, Vicente. "La memoria impuesta. Notas sobre el consumo actual de imágenes del franquismo". *Pasajes 11* (2003): 43-50.
- Rosa, Isaac. (2006). *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la memoria*. Madrid; Alianza.
- Soler, Antonio. (1999) *El nombre que ahora digo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Vinyes, Ricard. "La reconciliación como ideología" *El País* 12/08/2010
- Vinyes, Ricard. (2009) "La memoria del Estado" *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. (Vinyes, ed) Barcelona: RBA: 23-66.
- Wieviorka, Annette. (1998) *L'ère du témoin*. Paris: Plon.

VA HAVER-HI UN TEMPS NO TAN LLUNYÀ...

RELATS I

ESTÈTIQUES DE LA

MEMÒRIA I IDEOLOGIA

DE LA RECONCILIACIÓ A

ESPANYA

Jaume Peris Blanes

Universitat de València

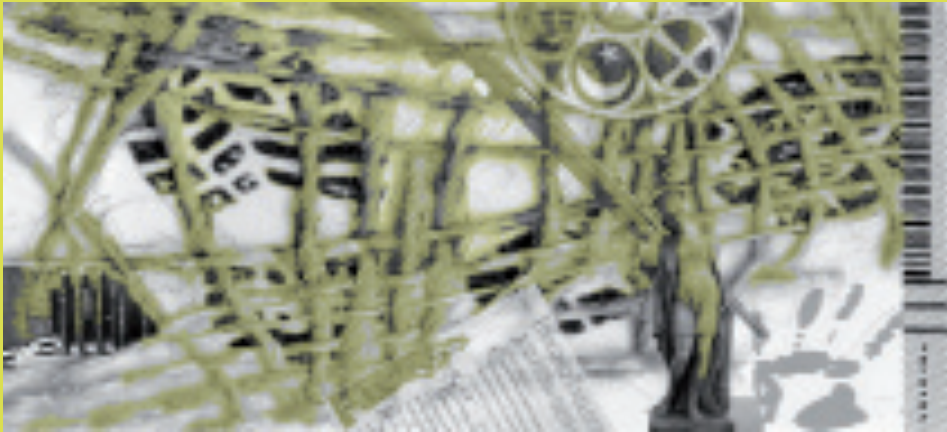
Cita recomanada || BLANES, Jaume P. (2011): "Va haver-hi un temps no tan llunyà... Relats i estètiques de la memòria i ideologia de la reconciliació a Espanya" [article en línia], *452ºF. Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 4, 29-51, [Data de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/index.php/ca/jaume_peris.html >

Il·lustració || Laura Valle

Traducció || Marta Martí

Article || A petició | Rebut: 01/12/2010 | Publicat: 01/2011

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons.



Resum || A la darrera dècada s'han consolidat a Espanya nous estils culturals amb els quals representar el passat recent, en estreta relació amb l'emergència dels debats a l'entorn de l'anomenada memòria històrica i amb el desenvolupament contemporani de les indústries culturals. Aquests estils han arribat a estandarditzar una sèrie de procediments de composició i efectes textuais que permeten que el públic els identifiqui amb les estètiques de la memòria. El testimoni, com a forma paraliterària i discurs cívic, ha assolit un lloc d'excepció en aquesta estandardització de les estètiques de la memòria, però el seu ús mecanitzat ha privilegiat la seva rendibilitat dramàtica sobre el seu potencial crític.

Paraules clau || Efecte de memòria | cinema i literatura a Espanya | Guerra Civil | Franquisme | testimoni.

Abstract || In the last decade new cultural styles have taken hold in Spain with which to represent the recent past, closely related to the emergence of the debates on the so-called historical memory and to the contemporary development of the cultural industries. Those styles have caused a series of composition procedures and textual effects to become standardized and allow for the public to identify them with the aesthetics of memory. Testimony, as a paraliterary form and civic discourse, has reached an exceptional place in that standardization process of the aesthetics of memory, but its mechanical use has privileged its dramatic profitability over its potential for criticism.

Keywords || Memory effect | cinema and literature in Spain | Civil War | Francoism | testimony.

0. Memòria i indústria cultural

En els darrers anys hem assistit a un procés d'importants repercussions en la societat espanyola: la guerra civil i la violència del franquisme han assolit una situació de centralitat pública en la qual s'hi han vist involucrats actors culturals de molt diversa importància. Es pot argumentar que ja en els anys vuitanta i noranta hi va haver polítiques de reparació envers les víctimes, intents de dignificació dels vençuts, una investigació historiogràfica extensa i molt exhaustiva i, sobretot, una producció cultural que va proposar representacions contínues sobre la guerra i la repressió.

Hi ha, tanmateix, diversos elements que donen un caire singular al procés actual. En primer lloc, els seus aspectes més nous estan essent protagonitzats per una generació nova —la dels néts de combatents i represaliats— amb reivindicacions específiques i una gran sensibilitat molt diferent a la de les generacions anteriors. En segon lloc, es tracta d'un procés al qual la indústria cultural i els mitjans de difusió massiva no han romàs aliens, incorporant als seus modes de producció i a les seves lògiques de sentit bona part de la feina que des de varies dècades venien realitzant investigadors i historiadors d'encuny molt divers.

Els darrers anys noranta van ser testimonis, de fet, de l'aparició d'una nova sensibilitat estètica, política i cultural que es troba en l'origen d'aquesta efervescència i que es relacionava amb el record de la guerra i la repressió d'una manera nova. D'una banda, el convertia en el nucli d'una reivindicació política: la de la lluita per la rehabilitació moral dels vençuts i contra l'anomenat "pacte de silenci" de la Transició. Però alhora, i de forma simultània, vinculava la memòria pública amb un procés de reconstrucció afectiva que consistia a valora públicament i de donar carta de legitimitat a les ressonàncies subjectives de la guerra.

És en aquesta cruïlla, que articula de forma difusa paradigmes d'intervenció molt diferents i estètiques de la representació gairebé oposades, on la indústria cultural ha sabut moure's amb gran soltesa, trobant en la representació del passat recent una veta de gran valor. Efectivament, en la darrera dècada els cinemes, llibreries, sales d'exposicions i fins i tot les televisions s'han poblat de relats, imatges, testimonis i discursos que tenien la guerra civil i la violència del franquisme com el seu objecte explícit de representació, a través de la idea matriu de la memòria. Des de sèries com *Amar en tiempos revueltos* o *Cuéntame*, fins a les diferents revisions del cas de las *Trece Rosas* i les noves formes de divulgació històrica, la memòria afectiva apareix com el paradigma fonamental des del qual recuperar un passat recent marcat per la violència i la repressió.

Tanmateix, seria ingenu vincular, com s'ha fet des de determinats sectors, l'aparició d'aquestes tendències com un creixement paral·lel de la consciència històrica o amb un major coneixement general dels processos històrics en els quals aquests textos inscriuen les seves trames. En aquest sentit, Antonio Gómez López-Quiñones, en el seu estudi titulat *La Guerra persistent*, assenyala que l'actual rebrot de novel·les, memòries, llibres d'història, documentals i ficcions sobre la guerra no pot ser pensat, sense més, com el símptoma inevitable del ressorgiment d'una consciència històrico-política a Espanya. Al contrari, alerta d'una paradoxa de primer ordre: el record progressista i reivindicatiu de la Guerra Civil i de la repressió franquista es produeix en una societat que metabolitza aquesta contesa en un article de consum. Per a això, Gómez López-Quiñones es planteja si, en aquest context, la guerra ha aconseguit un espai protagònic a la cultura espanyola precisament "perquè aquest esdeveniment ja no suposa una amenaça (el seu potencial revulsiu ha estat desactivat), o bé perquè algunes modalitats de representació que actualment es proposen llimen aquest potencial" (2006:15).

Aquest article intenta abordar aquesta espinosa pregunta. D'una banda, procurarà interrogar alguns dels dispositius culturals a través dels quals s'ha desactivat aquest potencial amenaçant de la memòria i, d'una altra, d'analitzar algunes de les estratègies de representació que sostenen el que podríem anomenar els estils culturals i les estètiques de la memòria predominants en l'actualitat. Per a això, es vincularà l'anàlisi d'algunes tendències culturals i d'alguns textos literaris i cinematogràfics amb els processos descrits per historiadors i sociòlegs contemporanis que han reflexionat sobre la conflictiva relació, gestió i ús del passat recent en la societat espanyola contemporània.

1. La privatització de la memòria

En els seus magnífics estudis sobre les relacions entre l'Estat i la memòria del passat recent, Ricard Vinyes ha desgranat les dimensions principals de les noves formes de la memòria en contextos tan diferents com Espanya, Xile, Argentina o Europa central. Tot i que cada país presenti un recorregut històric diferent, conflictes i lluites simbòliques diverses, el cert és que en tots ells s'endevenen, en diversos graus, unes lògiques globals similars: ideologia de la reconciliació, privatització de la memòria, institucionalització del subjecte-víctima i creació de museus ecumènics (2010).

Efectivament, i si ens centrem en el cas espanyol, la transició es va recolzar en la *ideologia de la reconciliació* i del consens per socialitzar

una memòria del passat recent —la dictadura franquista i la guerra civil— voluntàriament despolititzada, basada en l'equiparació moral d'uns i altres actors històrics. Aquesta “bona memòria”, com l'anomena Vinyes, va intentar representar la guerra com una lluita fratricida, posant l'accent més en les tècniques bèl·liques i en la seva suposada irracionalitat que en les seves causes històriques i en els projectes polítics que s'hi van enfrontar. Una pel·lícula com *La vaquilla* (García Berlanga, 1985), on els soldats d'ambdós bàndols desconeixien totalment els motius pels quals lluitaven i podien, fins i tot, intercanviar els seus bàndols per motius personals, constituïa un brillant suport cultural d'aquesta conceptualització de la guerra com enfrontament absurd, caïnita i ahistòric.

En aquesta lògica, la transició a la democràcia era representada com un conjunt de brillants reformes administratives que donava un aspecte tècnic al canvi de model polític i deixava a les fosques els moviments socials que, des dels anys seixanta, havien lluitat per la democràcia a Espanya. Segons Vinyes “l'escombrada causal afectava els fonaments de la democràcia, que quedaven instal·lats en un buit ètic” (2009: 37). En aquest context, una part de la societat civil ha utilitzat la metàfora de *l'oblit* per referir-se a aquest procés de despolitització, descausalització i deshistorització de la representació del nostre passat recent. No es tracta, és clar, que els historiadors no hagin pogut investigar el franquisme i la guerra civil, ni que s'hagi blocat la possibilitat d'accedir als arxius, publicar monografies o produir pel·lícules sobre el tema. Es tracta que l'Estat i importants grups d'interès han oficialitzat una representació determinada de la història recent que, més que ajudar-nos a comprendre'n el significat, tendeix a enfosquir-la sota la capa del mite i la valoració afectiva o, almenys, a buidar-la de sentit polític.

El cas de les exhumacions de les fosses en la darrera dècada és un símptoma inequívoc d'això. L'Estat no s'oposa formalment a la seva obertura, reconeixent que és un dret dels familiars honorar la memòria dels seus avantpassats, però no involucra el sistema judicial ni la maquinària de l'Estat en la complexa empresa de desenterrar els cadàvers i estudiar-los amb tècniques forenses. S'entén que la recerca dels desapareguts del franquisme, doncs, té sentit des de l'àmbit privat, però manca de rellevància pública i de sentit polític. Aquesta postura és totalment coherent amb els processos de privatització de la memòria que, des de la Transició fins a l'actualitat, han convertit les polítiques públiques sobre el passat en un assumpte de reparació privada, i no d'elaboració col·lectiva del seu significat històric.

Bona part de les representacions que la indústria cultural ha posat en joc ha consolidat aquesta concepció de la memòria i li ha donat una sintaxi narrativa i visual. No es tracta, és clar, d'un fenomen

únicament espanyol, sinó d'una tendència d'aspiració globalitzant que pot trobar-se, tot i que amb inflexions i intensitats diferents, en diversos països.

En un context europeu i a principis de la dècada, va assolir bastant ressonància el treball amb la memòria que plantejava una pel·lícula com *Good Bye Lenin* (Wolfgang Becker, 2003). Amb una narrativa brillant i irònica, la pel·lícula narrava la caiguda de la República Democràtica Alemanya i el complex procés d'unificació, des de la perspectiva d'un jove que intentava amagar-li a la seva mare malalta, militant comunista, tots els esdeveniments que estaven acabant amb el món amb el qual durant dècades s'havia identificat. Diversos aspectes de la pel·lícula, tanmateix, contribuïen a situar la problemàtica de la representació a l'univers dels afectes familiars més que en la reflexió sobre l'extraordinari procés històric que els servia d'escenari. La frase que tancava la pel·lícula, altament significativa, donava la clau sobre la manera com la pel·lícula afrontava el passat i la seva anàlisi de l'RDA: "El país que va deixar la meua mare, el país en el què ella creia. Una país que, d'aquesta manera, mai no va existir. Un país que, en el meu record, sempre identificaré amb la meua mare".

Aquest gest estava unit a un elaborat treball del punt de vista en el qual —especialment al principi de la pel·lícula— les imatges de l'Alemanya comunista eren comentades per la veu del narrador — el protagonista de la pel·lícula— ja adult però que reprenia la visió de la realitat que tenia durant la seva infància. D'aquesta manera, es generava un contrast irònic entre la mirada del narrador, que reduïa la complexitat del món en una sèries de fórmules infantils, i les imatges d'una realitat que l'espectador intuïa com molt més complexes i àrides.

Aquesta infantilització del punt de vista era, sens dubte, brillant en termes narratius, però consagrava una mirada que abdicava de la seva capacitat de comprendre el passat i que, per contra, trobava el seu valor en el fet que presentar-nos un món conscientment mitificat, que voluntàriament es distanciava de qualsevol intent de comprendre la situació històrica més enllà de les seves ressonàncies afectives. La importància que els objectes exercien en la trama (el cotxe *Trabant*, les caixes de cogombrets *Spreenwald...*) s'explicava, de fet, per la seva capacitat d'evocar en els personatges de la pel·lícula els afectes viscuts en un món que ja no existia.

En aquesta línia, tota l'estètica de la pel·lícula, la seva tonalitat visual, la seva impecable factura, incidien en la representació de la contradictòria relació afectiva que els protagonistes mantenien amb el passat: si, d'una banda, tenien clar que el sistema autoritari de l'RDA no era conciliable amb una sensibilitat democràtica i moderna, d'altra

banda el passat apareixia com un escenari confortable, identificat amb el món simplificat de la infància i en el qual els personatges se sentien segurs, còmodes i afectivament plens. Era inevitable que, malgrat la ironia, aquesta sensació colpís l'espectador.

Aquesta posició davant el passat ha estat molt present en la cultura espanyola en la darrera dècada, amb resultats molt dispars. Una sèrie televisiva com *Cuéntame cómo pasó* (TVE, en antena des de 2001), que narra les vicissituds de la família Alcántara en els anys del tardofranquisme i la transició, presenta, de fet, una estructura enunciativa i una textura visual enormement similar a la que va consagrar *Goodbye Lenin*: l'enunciació infantilitzada, la denúncia d'un món autoritari que, tanmateix, contrasta amb la confortabilitat de l'univers de la representació, la delectació en els objectes, les textures i les estètiques visuals del passat recent... Vicente Sánchez Biosca va escriure sobre la textura evocativa d'aquestes produccions:

Mientras los estudiosos nos ofrecen una concepción fría, analítica y cada vez más completa de los entresijos del franquismo, las imágenes masivas que sobre esos mismos años vierten los medios de comunicación y los libros de consumo son cálidas como una foto de familia (2003: 47).

Efectivament, el cas de *Goodbye Lenin* ha estat associat, pels seus crítics, a la tendència cultural coneguda com *Ostalgie*, que en un astut joc de paraules uneix els significants *Ost* (Est en alemany, en referència a l'RDA) i *Nostalgie*. El mateix passa amb moltes de les operacions culturals que, sota la idea directriu de la recuperació de la memòria, fan del passat recent un escenari privilegiat per a la representació d'un món simplificat i confortable, propici per a la projecció dels afectes.

Com assenyala el propi Sánchez Biosca, la contradicció cultural resideix en què aquesta nova escenografia de la memòria es fonamenta en la provocació d'una emoció, nostàlgica i acrítica, davant la qual no hi ha defensa possible. No es tracta que aquests textos —*Cuéntame cómo pasó*, *Goodbye Lenin* o altres molts exemples similars— persegueixin una identificació política amb els règims polítics que representen, ni molt menys que argumentin la seva defensa. Es tracta, al contrari, de què “tornan impertinente su comprensión y su análisis racional a fuerza de incidir en lo afectivo” (2003: 47).

2. L'efecte de memòria

Aquesta incidència en el que és afectiu constitueix, en les seves múltiples variants, la manera com els textos culturals donen forma

a aquesta privatització de la memòria que, des de fa dècades, ha modificat la relació amb el passat de la societat espanyola. Però per a fer-ho d'una manera efectiva, els discursos culturals han desenvolupat una sèrie de procediments formals que amb els anys han passat a ser identificats per lectors i espectadors com els identificadors principals d'aquest univers alhora confortable i llunyà, mitificat i violent, a la vegada propi i aliè, que és l'univers de la memòria. En el cor d'aquests procediments, i si s'accepta la nostra terminologia, es troba el que podrien anomenar *l'efecte de memòria*¹. Permeti-se'ns una breu digressió per a explicar-ho.

En el seu article de 1968 *El efecto de realidad* Roland Barthes reflexionava sobre alguns elements presents en la narració realista que aparentment mancaven de funcionalitat narrativa i que, per tant, escapaven de l'abast de l'anàlisi estructural. Assenyalava que quan Flaubert, en descriure la sala de Mme. Aubain, deia que “un viejo piano soportaba, bajo un barómetro, un montón piramidal de cajas y cartones” (Barthes, 179) era relativament senzill trobar una significació funcional al vell piano —relacionat amb una classe social en decadència— i a les caixes i cartrons —indicatives d'un cert desordre domèstic— però que la presència del baròmetre no aportava cap significat; no era ni incongruent ni significatiu i resultava, per això, aparentment insignificant. Barthes conclouia, tanmateix, que aquest tipus de “detalls inútils”, d'aparença pèrflua, aconsegueixen en realitat una funció primordial en els relats occidentals: assenyalar al lector que, més enllà del contingut narratiu i la seva significació, s'està parlant d'una realitat extradiscursiva, d'un referent extern al llenguatge. Això és el que Barthes denominava la “il·lusió de referencialitat”².

Doncs bé, en múltiples novel·les, pel·lícules, fotografies i discursos culturals dels darrers anys que tenen com a objecte el passat recent, podem trobar una quelcom de similar: elements formals (paraules, enfocaments, tons...) que manquen aparentment de valor narratiu i que podríem considerar detalls inútils o superflus però que tenen, en realitat, una funció textual molt clara: inscriure l'univers de la representació en aquest espai magmàtic i de vegades indeterminat, a mig camí entre la subjectivitat i la referencialitat, entre el mite i la història, que és l'espai de la memòria. Sense trair el raonament de Barthes podem assenyalar, doncs, que aquests elements formals —l'ús d'un vocable específic, el viratge a sèpia d'una fotografia, un desenfocament intencionat, una determinada cadència de la frase... —aconsegueixen la seva comesa de generar un efecte textual de memòria, anàleg a l'efecte de realitat barthesià però inscrit en una estètica molt diferent a la que ell va analitzar: el que podríem anomenar la “il·lusió de memorialitat”.

De fet, l'efecte de memòria tal com aquí s'està conceptualitzant es

NOTES

1 | La idea d'un 'efecte de memòria' en els textos sobre la guerra civil i la repressió va sorgir en successives converses amb Eugènia Monroy per a la preparació de la seva tesina de màster (2008).

2 | Escriu Barthes: “La verdad de esta ilusión es ésta: eliminado de la enunciación realista a título de significado de denotación, lo 'real' retorna a título de significado de connotación; pues en el mismo momento en que esos detalles se supone que denotan directamente lo real, no hacen otra cosa que significarlo, sin decirlo; el barómetro de Flaubert, la puertecilla de Michelet, no dicen, en el fondo, más que esto: nosotros somos lo 'real' (...): se produce un efecto de realidad, base de esa verosimilitud inconfesada que forma la estética de todas las obras más comunes de la modernidad” (Barthes, [1968]: 186).¹

trobaria en el cor de l'estètica cultural a la qual estem al·ludint, tot i que sens dubte molts dels seus formants es troben presents en textos, pel·lícules i discursos molt anteriors. La novetats és que els textos de la darrera dècada han articulats procediments abans dispersos en formes de representació més o menys consolidades i recognoscibles pels espectadors i lectors i que tenen com a operatòria fonamental assenyalar que l'univers del qual parla és el món de la memòria.

En general, podríem assenyalar que els elements que produeixen un efecte textual de memòria són els que inscriuen l'univers diegètic en un ambient o una atmosfera que el receptor identifica clarament amb una representació del passat no directa, sinó filtrada pel sedàs de la memòria. En el discurs cinematogràfic i televisiu, doncs, es tractaria d'elements que contribueixen a crear un cert ambient visual i sonor, des de la vestimenta, l'escenografia i la il·luminació fins al registre de l'actuació i la música. En el discurs literari, aquesta atmosfera de memòria s'aconseguiria a través d'una determinada utilització d'un lèxic en desús i de la referència a objectes d'un món passat; de la construcció d'una temporalitat pausada i difusa; de la recreació d'espais codificats que concentren imaginàriament les formes de socialitat passades (la merceria, la casa rural, la bodega...); d'una tonalitat descriptiva que posa l'èmfasi en els elements ambientals com la llum (o la seva absència) i el silenci; i, en fi, d'una voluntària morositat verbal, que semblés traduir al temps sintàctic i narratiu l'experiència temporal d'èpoques passades.

Tots aquests elements no conformen, és clar, un catàleg exhaustiu, sinó només una sèrie de procediments que, aïllats, manquen de significació, però que s'han anat integrant en una sintaxi més o menys codificada i recognoscible com a pròpia d'una representació del món de la memòria. Aquests elements atmosfèrics, purament discursius, s'articulen a altres operatòries bàsiques en la construcció de trames, que s'han repetit amb dissímil subtilesa en diferents textos i que, d'alguna manera, tendeixen a metaforitzar la idea de memòria en el propi nivell argumental.

Un bon exemple d'això ho és la brillant i influent novel·la *Soldados de Salamina* (2001, Javier Cercas), on un escriptor anat a menys comença a interessar-se per la figura de l'escriptor falangista Rafael Sánchez Mazas i un dels enigmes de la seva biografia el porta a una investigació detallada sobre la seva vida i, especialment, sobre uns dies obscurs de la guerra civil. Per a això, el protagonista i narrador (un transsumpte del propi Cercas) analitza documents i entrevista testimonis reals, en un trajecte que el porta a trobar-se amb Miralles, antic milicià de la Cinquena Brigada que donarà la seva versió del que va passar a durant la guerra i de la capa de silenci i oblit en què van caure els combatents de la República després de la guerra i l'exili. D'aquesta manera, el propi desenvolupament de l'argument

narrativitza i metaforitza el procés de la memòria no com a presència del passat en el present, sinó com a treball de recerca de les claus del passat en un ambient social que les ha oblidat o silenciats³. L'articulació de la trama, per tant, es converteix en metàfora del funcionament personal de la memòria i introdueix el lector en la seva lògica.

3. Una memòria estandarditzada

Una novel·la recent com *El club de la memòria* (Eva Díaz Pérez, 2008) revela, en diversos nivells textuais, fins a quin punt aquesta forma de construir imatges de la memòria s'ha estandarditzat en la darrera dècada i ha arribat a convertir-se en un repertori de procediments recognoscibles pel lector, que més que colpir la seva consciència o problematitzar la seva relació amb el passat, l'instalen en la nostàlgia per una forma de vida que s'ha perdut, a través d'una acumulació d'efectes de memòria.

A través de la troballa d'una fotografia, una restauradora de la filmoteca emprèn una investigació sobre un grup d'integrants de les Missions Pedagògiques republicanes, que el portarà a la recerca d'escrits, cartes i diaris.

La fotografía estaba ajada, manoseada, las esquinas dobladas, algunos rostros parecían borrosos y gastados. Era como una de esas estampitas de santos, casi brumosas por el roce impaciente del creyente, agrietadas por el tiempo... (Díaz Pérez: 2008)

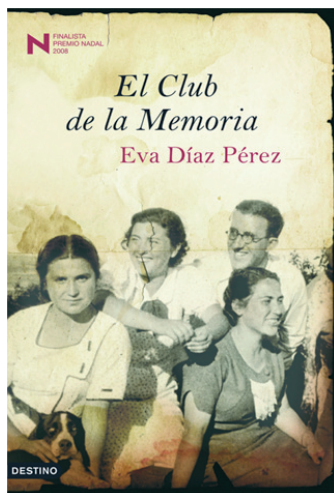
Aquesta cita, recollida en les pàgines promocionals de la novel·la, condensa una forma de crear imatges de la memòria cada vegada més estandarditzada en la cultura actual i que pot servir com a metàfora del mode de funcionament de les cultures de la memòria actuals, tant en els seus millors exemples com en els més grollers. No importa tant la natura intrínseca del món del passat com la difícil inscripció del seu record en l'actualitat. Amb procediments textuais heretats del melodrama i el fulletó, però refuncionalitzats, la veu s'atura en els rastres del temps sedimentat en els objectes del passat: el món passat apareix com un reflex llunyà del present i el que importa a la narració és l'impacte emocional que produeix el seu descobriment i la seva emergència en l'actualitat.

En els exemples més brillants, aquesta estratègia ha donat lloc a exploracions complexes i fecundes sobre la manera com un subjecte pot intentar comprendre o fer-se una imatge sempre incompleta del passat. En els exemples més grollers, la representació d'aquesta complexa relació ha estat substituïda per una acumulació de

NOTES

3 | Aquesta estructura argumental, en la qual un personatge actual va a poc a poc endinsant-se en l'estudi i en la reconstrucció del passat recent, es repeteix amb lleugeres variacions en nombroses novel·les sobre la guerra i el primer franquisme. Entre elles, valguin els exemples de *Mala gente que camina* (Benjamín Prado, 2006), *El nombre que ahora digo* (Antonio Soler, 1999), el text híbrid *Enterrar a los muertos* (Ignacio Martínez Pison, 2005) o la recent *El club de la memoria* (Eva Díaz Pérez, 2008).

procediments destinats a produir aquest “efecte memòria” al que s’ha al·ludit anteriorment. La portada de *El Club de la Memoria* constitueix un exemple d’èxit d’aquesta estratègia d’acumulació, en perfecta consonància amb el fragment esmentat anteriorment: fotografia en color sèpia, vores gastades, taques i arrugues en el paper... tot això ens introdueix en una atmosfera recognoscible que el propi títol reforça d’una manera evident.



Es pot argumentar, sense faltar a la veritat, que aquests efectes de memòria, disseminats en múltiples textos culturals dels darrers anys, ha donat centralitat discursiva i cultural a la qüestió de la memòria històrica i que, d’alguna manera, han construït una sintaxis eficaç i recognoscible per a una problemàtica que mancava d’estils culturals amb què expressar-se. Això és cert, però també ho és que, en la majoria dels casos, aquest estil basat en la producció retòrica d’efectes de memòria ha tingut una uniformitat, i a desplaçar un problema de profunda significació històrica i política a una retòrica sentimental en la qual tot conflicte apareixia tamisat pel filtre de la nostàlgia, la malenconia o, en el cas extrem del cine de José Luis Garcí, per la “murria”.

Vicente Sánchez Biosca ha assenyalat com, en *You’re the One (Una historia de entonces)* (José Luis Garcí, 2000) la reflexió sobre la memòria apareix totalment supeditada a les claus del melodrama clàssic, traduint la situació històrica de postguerra a una retòrica de pèrdua “que convierte la represión, la muerte y la sordidez de una época en un rasgo de estilo, en paisaje de la memoria, pero un paisaje que es la esencia del ser humano, al margen de cualquier contingencia” (2006: 304). D’aquesta manera paradoxal però convertida en comna, la retòrica de la memòria contribueix a la deshistorització de l’època que representa, desplaçant els conflictes

polítics i els seus efectes històrics a la representació d'una nostàlgia i un dolor de dimensions metafísiques, on els processos històrics no són més que el context visual que els verosimilitza.

Se tracta, sobretot, d'una textura de la representació que voluntàriament treu pes sintàctic als elements carregats potencialment d'historicitat o violència enunciativa. Aquesta és la base per a allò que el propi Sánchez-Biosca anomena un "estàndard de memòria" (2003: 48), que si bé tracta de fer-se càrrec de l'autoproclamat "deure de la memòria", ho fa des d'una concepció del discurs, de la representació i de la història que no xoca en res amb les formes de representació dominants en la indústria cultural. Per contra, sorgeix del seu interior tot i que no es cansi de proclamar la seva dissidència.

Dues novel·les d'Isaac Rosa han atacat de forma brillant i directa aquesta tendència. *El vano ayer* (2004) duia a terme una deconstrucció sistemàtica de l'estàndard de la memòria sobre la repressió franquista: la novel·la mostrava al lector les diferents eleccions que havia d'afrontar el narrador a l'hora d'explicar un succés relacionat amb les lluites estudiantils de 1965, explicitava el repertori de situacions tipificat en novel·les anteriors; mostrava les seves fonts historiogràfiques i comentava irònicament el treball de ficcionalització a partir d'elles; comentava els recursos habituals de la retòrica de la memòria i intentava evitar-los conscientment, trencant deliberadament qualsevol efecte de memòria. En conjunt, es tractava d'una obra que, en la seva deconstrucció de les formes habituals de la narrativa de la memòria, arribava a un punt de no retorn en què la possibilitat mateixa de la representació apareixia bloquejada. Tanmateix, arribava a narrar la seva història, tot i que els vímetes amb què ho feia semblaven totalment nusos per al lector.

¡Otra maldita novela de la guerra civil! (2007) duia un pas més enllà la seva exploració dels codis i convencions de l'estètica de la memòria. En un gest insòlit, Rosa reeditava la seva primera novel·la *La malamemoria* (publicada originalment en el 1999) acompanyant-la dels comentaris crítics d'un lector que disseccionava sense pietat i amb un esmolat bisturí crític els procediments compositius sobre els quals se sostenia la novel·la. La veu del lector ficcional, que s'intercalava amb els capítols reals de *La malamemoria*, detectava, feia visibles i criticava els elements textuais a través dels quals la novel·la original intentava produir efectes de memòria tal com s'han descrit més amunt: el ritme morós de les frases, la utilització del lèxic desusat, la creació d'ambients congelats en el temps, la representació d'un espai rural mitificat que a poc a poc desvetlla els seus odis enconats i irracionals, l'estratègia acumulativa del seu "lirisme inflat" (2007: 366).

D'aquesta manera, les novel·les de Rosa no introdueixen el lector en

l'univers convencionalitzat de la memòria, sinó que el confronten als mecanismes culturals i discursius a través dels quals es construeix, de manera cada vegada més estandarditzada, aquest univers, que pot identificar-se com un conjunt d'efectes textuais conscientment organitzats. Independentment del valor que donem als textos de Rosa, molt complexos com per a generar consens, el seu projecte deconstructiu demostra que, efectivament, hi ha un estil cada vegada més consolidat i amb menys variants formals, que les indústries culturals han fixat com la manera adequada de representar la memòria i el passat recent a la societat actual. Tota representació dissident del passat i de la memòria, doncs, ha de tenir en compte aquest procés.

4. L'era del testimoni i la institucionalització del subjecte-víctima

Un aspecte central de les noves narratives de la memòria és la centralitat que en gairebé totes, d'una manera o altre, ocupen els testimonis directes dels esdeveniments, els supervivents de la guerra o de la repressió o, en general, tot aquell que pugui aportar la seva experiència personal dels fets. De fet, moltes de les novel·les dels darrers temps han consagrat com a un dels moments culminants del relat la trobada de l'investigador / historiador / escriptor amb el testimoni directe que, d'una manera o altre, li donarà la clau que falta per comprendre algun aspecte dels esdeveniments que està reconstruint.

De nou, *Soldados de Salamina* és un dels exemples més notables d'aquesta tendència narrativa: tota la investigació sobre Sánchez Mazas se sosté, a més de l'anàlisi de documents històrics, sobre els testimonis dels *amics del bosc* supervivents, que havien ajudat l'escriptor falangista a amagar-se fins que passés la tempesta i arribés la fi de la guerra. Però, sobretot, la part final de la novel·la és la recerca del testimoni definitiu, el del milicià Miralles que suposadament va incomplir les ordres dels seus superiors i va deixar escapar Sánchez Mazas, en un gest d'humanitat. La novel·la juga amb la indeterminació del caràcter ficcional o real d'aquests testimonis, però el que importa és que, en un gest propi de la nostra cultura contemporània, converteix els testimonis dels esdeveniments, subjectes anònims que han viscut la història, en els posseïdors d'un coneixement immediat i definitiu, capaç de capgirar els relats convencionals sobre el passat.

Aquest gest és sens dubte coherent amb una nova forma d'entendre la Història, la seva escriptura i la seva socialització, que ha transformat la disciplina historiogràfica i, sobretot, les representacions culturals

del passat en les darreres dècades. En el centre d'aquest canvi de paradigma, els vells testimonis de la guerra i la repressió es van convertir, per una banda, en l'objecte privilegiat dels nous corrents de la historiografia, que convocarien la seva memòria per a analitzar els efectes subjectius de la violència i tot allò que els documents d'arxiu semblessin eludir i que queda tanmateix adherit a la paraula viva del testimoni. D'altra banda, els seus testimonis es van convertir en la pedra angular d'una nova onada de documentals que presentava la seva relació amb la guerra des d'uns paràmetres considerablement diferents als dels anys setanta i vuitanta⁴.

Com a exemple, els documentals de Jaime Camino exemplifiquen a la perfecció la manera com la cultura espanyola ha modificat l'ús i el valor dels testimonis com a portadors d'història i de memòria. A *La vieja memoria* (1977), pel·lícula pionera, articulava una tensa narració de la guerra a partir dels testimonis de figures clau en la contesa com Dolores Ibárruri, Federica Montseny, Enrique Líster..., el valor dels quals estava directament relacionat amb la dimensió història dels testimonis i amb la possibilitat d'escoltar veus silenciades durant dècades de dictadura i exili. Tanmateix, 24 anys després, *Los niños de Rusia* (2001) recollia les veus dels testimonis de desconeguda identitat i filiació política, la legitimitat dels quals no radicava en la seva activitat o les seves responsabilitats en el moment de la contesa sinó que, per contra, derivava del fet d'haver viscut una experiència certament excepcional.

Aquest canvi en l'elecció dels testimonis i en el valor de la seva paraula testimonial no resultava, ni molt menys, anecdòtic, ja que modificava profundament la representació del passat que ambdues pel·lícules proposaven. En primer lloc, d'una visió global del procés polític republicà i de la guerra l'atenció passava a centrar-se en un element de molta menor centralitat per al desenvolupament de la història d'Espanya més lligat a l'experiència vital d'unes quantes persones. En segon lloc, els testimonis passaven de ser actors principals del procés polític i militar a individus anònims, subjectes més aviat pacients (en sentit gramatical) d'aquest procés en el qual poc van poder-hi influir. En tercer lloc, el valor fonamental de les seves veus es desplaçava de la importància històrica d'una versió dels esdeveniments durant molt de temps censurada a la densitat i excepcionalitat de l'experiència d'aquests subjectes anònims i a la peculiar relació afectiva que aquests imprimien a la seva representació dels fets, totalment subjectiva.

Aquest viratge estava estretament lligat a l'emergència del que Annette Wieriorcka ha anomenat l'*era del testimoni* (1998): l'estadi cultural on aquell que ha viscut els esdeveniments apareix com el més legitimat per a representar-los i la paraula prenyada d'afectivitat del qual sembla presentar un grau de veritat i interès impossible

NOTES

4 | Sobre la posició enunciativa del testimoni i la seva relació amb la construcció de la memòria hem reflexionat àmpliament a Peris Blanes (2005). Sobre els usos contemporanis del testimoni en relació a les polítiques de memòria en el cas paradigmàtic de Xile, ens hem estès a Peris Blanes (2008).

d'assolir pel discurs analític de la historiografia. Una era, per tant, que ha abandonat —sense esperit alliberador— les antigues jerarquies entre els discursos que refereixen al passat, incloent-los en un espai líquid que manca de punts fixos als quals lligar la seva legitimitat.

Els documentals de Camino són un símptoma d'aquest procés, però mostren un respecte pel discurs del testimoni i per la seva articulació en el discurs global dels seus documentals que els allunyen de la *doxa* general sobre el tractament dels testimonis en els discursos de la memòria. De fet, en l'origen d'aquella reivindicació del testimoni com a espai de producció de la veritat històrica hi ha, sens dubte, la voluntat de donar legitimitat a veus anònimes que poden aportar sabers sobre l'esdevenir històric que la historiografia tradicional no contempla. En aquest sentit, la valoració de la veu dels testimonis i supervivents va constituir, en un primer moment, un gest de gran abast polític i cultural, que intentava desmuntar els relats oficials sobre el passat recolzant-se en altres veus díscles, silenciades per la memòria oficial. Tanmateix, la manera com la indústria cultural recent ha inclòs els testimonis en el seu si s'allunya molt d'aquesta empena original, encara que utilitzi la seva aura reivindicativa per atorgar-se valor.

Al contrari, la centralitat que en els darrers anys han anat guanyant els testimonis en la indústria cultural està directament relacionada amb la seva alta rendibilitat dramàtica, atès que, més enllà del seu interès històric, els testimonis presenten inevitablement una representació subjectivada i molt marcada afectivament dels esdeveniments del quals dóna compte. No és d'estranyar, doncs, que l'actual proliferació de documentals, programes televisius i reportatges periodístics que tracten els testimonis com a elements privilegiats de la seva sintaxis, estiguin menys atents a la fiabilitat de les seves dades i a la profunditat de l'anàlisi que a la possibilitat de produir una representació dels esdeveniments amb una alta càrrega dramàtica, que no representi els processos històrics en abstracte sinó vinculats als seus efectes concrets —i generalment, dolorosos— en una subjectivitat determinada. En molts casos, els esdeveniments, les seves causes i la seva lògica històrica passen a un segon pla enfosquits per les poderoses emocions que la seva rememoració provoca en el testimoni.

Dues consideracions hauria de fer al respecte. En primer lloc, que el procés que Wieviorka descriu com la consolidació de "l'era del testimoni" constitueix la dimensió cultural i simbòlica d'un fenomen més ampli que concerneix a les polítiques institucionals, a les lluites socials i que Vinyes ha descrit com la "institucionalització del subjecte-víctima", basada en la valoració del patiment de les víctimes com a gest fonamental per a una gestió del passat traumàtic des dels paràmetres de la ja comentada *ideologia de la reconciliació*:

Más que una persona (una biografía, un proyecto), el *sujeto-víctima* constituye un lugar de encuentro con el que el Estado genera el espacio de consenso moral sustentado en el sufrimiento impuesto (...). Un espacio que reúne a todos, desde el principio de que todos los muertos, torturados u ofendidos son iguales. Algo que resulta tan indiscutible empíricamente como inútil y desconcertante a efectos de comprensión histórica, al disipar la causa y el contexto que produjo el daño al ciudadano. Ese aprovechamiento del *sujeto-víctima* genera un espacio en el que se disuelven todas las fronteras éticas (Vinyes, 2010).

En segon lloc, que l'escena d'un supervivent que narra la seva versió dels esdeveniments ha estat incorporada i assimilada per l'esfera audiovisual fins al punt de sotmetre-la a la seva pròpia lògica i a les seves rutines de producció. La versió cinematogràfica de *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003), portava aquest gest a les seves últimes conseqüències: en diverses escenes l'actriu Ariadna Gil, en el seu paper de Lola Cercas —transsumpte a la pantalla de Javier Cercas— s'entrevistava amb testimonis reals com Joaquim i Jaume Figueres, Daniel Angelats i María Farré, que ja havien aportat el seu testimoni a la novel·la i que, per tant, estaven dramatitzant i ficcionalitzant el seu propi acte de testimoniar. D'aquesta manera, els testimonis es veien obligats a simular els signes d'espontaneïtat del seu discurs, els efectes de la improvisació i fins i tot les seves reaccions davant les preguntes de la protagonista. La planificació cinematogràfica muntava en continuïtat, establint-ne un perfecte *raccord*, les imatges d'una estrella de cine interpretant un paper de ficció i les dels testimonis reals Figueres, Angelats o Ferré.

Això suposava incloure definitivament la paraula testimonial en la lògica de l'espectacle. Condensava, a més, l'ètica de la representació sobre la qual la pel·lícula —que no la novel·la en la qual es basava— se sostenia. L'aplaudiment generalitzat que va obtenir ens permet pensar que aquesta és, a més, l'ètica de la representació que sosté bona part de la nostra cultura: és a dir, que no hi ha contradicció entre les formes de l'espectacle i les de la representació històrica; més encara, que no hi ha diferència substancial entre el rostre d'una estrella de cine i el d'un supervivent de la guerra, i cap violència ha d'operar, per tant, en el muntatge de les seves imatges.

5. El testimoni i el museu ecumènic

Això no vol dir que el testimoni i la figura de testimonis i supervivents no puguin tenir un lloc en representacions crítiques i políticament disruptives del passat recent. Exemples com les pròpies pel·lícules de Camino o múltiples documentals produïts per associacions

de memòria i plataformes socials indiquen camins pels quals els testimonis, entrant en diàleg amb altres discursos i sabers sobre el passat, poden integrar-se perfectament en representacions complexes sobre el passat recent, que aportin llum sobre els fenòmens històrics als quals alludeixen i sobre la natura de les vivències als quals s'hi van abocar.

Tanmateix, no és aquesta la tendència majoritària en la indústria cultural actual, en la qual el valor polític dels testimonis ha estat progressivament enfosquit per la seva rendibilitat dramàtica i per la seva alta capacitat d'impacte emocional. Aquest ús majoritari del que és testimonial condensa, segons el meu parer, bona part de les tendències culturals que s'han anat analitzant en aquest article: privatització i subjectivació de la memòria, creació d'efectes sensorials, descausalització dels esdeveniments, hiperactivitat... En poques paraules, l'ús estandarditzat dels testimonis concreta i porta a l'extrem les tendències generals d'aquesta memòria estandarditzada, consagrada per la indústria cultural i per les institucions com la *bona memòria* (Vinyes 2009: 25), vinculada culturalment a l'anomenada ideologia de la reconciliació.

S'ha assenyalat al principi d'aquest article el caràcter confús del paradigma de la memòria en la cultura actual, relacionat amb la seva doble vessant, sovint asimètrica: la de la reivindicació política i la de la reconstrucció afectiva. Doncs bé, l'emergència del testimoni (real o ficcionalitzat) com a discurs privilegiat i de la víctima com a figura totèmica ha dut a desequilibrar encara més la balança entre aquestes dues dimensions dels discursos culturals sobre el passat. D'aquesta manera, la mera enunciació pública de l'experiència dels testimonis, en tant com trencava el 'silenci' de la Transició i rehabilitava la veu dels actors oblidats de la història s'ha presentat, en si, com un acte cívic, moral i polític lligat a la idea del 'deure de memòria'.

Potser per això, bona part dels discursos culturals que intentaven representar el passat recent han tendit cap a una certa automatització en la representació de la realitat històrica de la que parlaven, atès que la pròpia enunciació de la idea de memòria —fos com fos— semblés legitimar-los definitivament. En aquest context, la figura dels vells testimonis de la guerra o de la repressió ha estat utilitzada per catalitzar un tipus de representació que, eludint una lectura política dels conflictes, desenvolupa fins a l'extrem els components afectius que la guerra i la dictadura poden provocar en la societat actual, deixant en suspens qualsevol consideració moral al voltant d'ella.

Una pel·lícula com *Extranjeros de sí mismos* (2000, Javier Ríoy i José Luis López-Linares) condensa, segons el meu parer, bona part dels problemes i contradiccions als quals aquest tipus de representació ens enfronta en l'actualitat. La pel·lícula afrontava

un repte d'aparença impossible: abordar des d'una mateixa òptica i sensibilitat tres experiències d'un significat històric molt diferent: la de les tropes feixistes que la Itàlia de Mussolini va enviar a Espanya durant la guerra, la de les Brigades Internacionals que van recolzar el govern de la República i la dels integrants de la Divisió Blava que van participar en la II Guerra Mundial a favor de la causa alemanya. L'única forma de donar coherència estètica a aquesta associació tan peregrina consistia a representar les seves experiències a través dels records carregats d'emotivitat dels ancians combatents. La radical divergència política dels seus projectes semblava enfosquida, doncs, per una tonalitat emotiva més o menys homogènia.

Hubo un tiempo no tan lejano en que muchos jóvenes apasionados o manipulados eligieron hacer la guerra. Llegaron de todo el mundo, dispuestos a morir o matar en una edad más propicia al amor.

Sobre el fons abstracte i indeterminat d'una albada i de la música melancòlica de Miles Davis, la veu càlida d'Emma Suárez obria la pel·lícula amb aquestes paraules i donava la doble clau de sentit que travessava tota la pel·lícula. D'una banda, inscrivía la guerra civil en un passat simbòlicament tan llunyà que de vegades semblava irreal, propi d'un temps mític. D'una altra banda, atribuïa a l'experiència política dels joves combatents d'abans una intensitat vital que en els nostres dies semblés reservat a altres tipus de vivències. D'aquesta manera, la pel·lícula es presentava a ella mateixa com un discurs que salvava una sèrie de veus condemnades a l'oblit i que, alhora, reivindicava una forma de la passió política que semblés desapareguda en aquests temps. És curiós que, una vegada autolegitimada amb aquest gest, la pel·lícula es desentengués de la natura del conflicte polític del qual parlava i es dedicés a rastrejar únicament les ressonàncies afectives que havia adquirit en la consciència dels testimonis.

Aquesta evocació d'un altre temps, intens com pocs, a través de la veu emocionada dels testimonis, permetia esborrar d'un cop de ploma l'heterogeneïtat de les tres experiències de les quals la pel·lícula intentava retre compte. Això explica que en alguns moments, la pel·lícula presentés una forta empatia respecte els cerimonials nítidament feixistes que els excombatents italians celebraven en les seves reunions commemoratives dels anys noranta. Efectivament, des del record dels ancians feixistes, aquestes cerimònies posseïen un grau d'emoció i de justícia idèntica a la dels vells lluitadors antifeixistes, que també narraven a càmera, amb veu tremolosa, el seu record emocionat dels anys de guerra.

Aquesta trivialització de les opcions polítiques dels combatents per la hiperemocionalitat pròpia del record dels ancians no revestia més importància si no respongués a una lògica cultural bastant més

generalitzada. Aquella en la qual l'ús estandarditzat dels testimonis personals produeix una mirada carregada d'emotivitat envers el passat en la qual, de forma paradoxal, la reivindicació política de la memòria substitueix l'anàlisi de les opcions i posicions polítiques del passat per l'exploració de les seves ressonàncies afectives en el present. En molts casos, com l'exemplificat per *Extranjeros de sí mismos*, confon elements d'una significació històrica molt diversa en mirar-los des d'una perspectiva emotiva.

L'èxit cultural d'aquest tipus de representacions del passat és sens dubte la conseqüència dels processos anteriorment descrits, i especialment de la centralització del dolor de la víctima com a subjecte privilegiat de la representació, que substancialitza la idea de violència separant-la dels projectes històrics i socials als quals va acompanyar i va fer possible. Es tracta, en efecte, d'un exemple perfecte del que Ricard Vinyes ha anomenat un museu ecumènic (2010), en el qual intenta convocar-se la memòria (emocional, no política) de tots els bàndols enfrontats:

el escenario de múltiples formatos en el que es asumida y representada la igualdad de todas las *confesiones* (opciones, ideas, éticas, políticas...) con el resultado de constituir un espacio altamente autoritario, pues lejos de presentar la pluralidad de memorias, las diluye en el relato de un éxito colectivo -la reconciliación, que ha dejado de ser un proyecto político para convertirse en un mero discurso ideológico- y que es presentado como la única memoria posible, la *buena memoria* (Vinyes, 2010).

Aquest espai autoritari, que dilueix les diferents memòries — políticament enfrontades i amb projectes de país divergents i excloents— en un relat unitari de reconciliació, ha aconseguit envair i modificar la lògica i els plantejaments de les cultures de la memòria a Espanya. Afortunadament, no tots els espais culturals han sucumbit a les seves dinàmiques cada vegada més estandarditzades, però el cert és que la indústria cultural ha imposat en els darrers anys unes lògiques per a la representació del passat recent que, malgrat la seva aparença de neutralitat, han dut a terme un gest profundament ideològic que consisteix, precisament, en l'esborrat de la causalitat història i la dissolució del conflicte polític.

Més que això, i com s'ha analitzat al llarg d'aquest treball, rellegint els processos històrics des de l'angle del seu impacte emocional i subjectiu, han convocat l'empatia de lectors i espectadors, incidint únicament en el drama afectiu i deixant en suspens la comprensió cabdal de la situació històrica presentada. Només d'aquesta manera s'entén que, a l'Espanya actual, el record emocionat d'un tinent feixista tingui el mateix valor que el d'un vell brigadista internacional: el que importa d'ells és la seva alta funcionalitat dramàtica, l'emoció que ambdós testimonis traslladen a l'espectador, la manera com ambdós remouen les seves entranyes. Molt probablement, el buit

ètic en què aquesta tendència cultural situa lectors i espectadors hauria de convertir-se en un motiu de preocupació per a la societat espanyola actual.

Bibliografía

- Barthes, Roland [1968] (1987) "El efecto de realidad" *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós: 179-187.
- Cercas, Javier. (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- Díaz Pérez, Eva. (2008) *El club de la memoria*. Barcelona: Destino.
- Gómez López-Quifones, Antonio. (2006) *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española*. Madrid: Iberoamericana/ Vervuert.
- Martínez Pisón, Ignacio. (2005) *Enterrar a los muertos*. Seix-Barral.
- Monroy García, Eugenia. (2008) *El pretérito narrado, un debate del presente. Un acercamiento a la relación entre la última narrativa sobre la Guerra Civil española y la memoria colectiva*. Trabajo de máster, inédito, UAB.
- Peris Blanes, Jaume. (2005) *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Peris Blanes, Jaume. (2008) *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*. València: Quaderns de Filologia.
- Prado, Benjamín. (2006) *Mala gente que camina*. Madrid: Alfaguara.
- Rosa, Isaac. (2004) *El vano ayer*. Barcelona: Seix-Barral.
- Rosa, Isaac. (2007) *¡Otra maldita novela de la guerra civil!* Barcelona: Seix-Barral.
- Sánchez Biosca, Vicente. "La memoria impuesta. Notas sobre el consumo actual de imágenes del franquismo". *Pasajes* 11 (2003): 43-50.
- Rosa, Isaac. (2006). *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la memoria*. Madrid; Alianza.
- Soler, Antonio. (1999) *El nombre que ahora digo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Vinyes, Ricard. "La reconciliación como ideología" *El País* 12/08/2010
- Vinyes, Ricard. (2009) "La memoria del Estado" *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. (Vinyes, ed) Barcelona: RBA: 23-66.
- Wieviorka, Annette. (1998) *L'ère du témoin*. Paris: Plon.

THERE WAS A TIME, NOT SO LONG AGO... ACCOUNTS AND AESTHETICS OF MEMORY AND IDEOLOGY OF RECONCILIATION IN SPAIN

Jaume Peris Blanes

Universitat de València

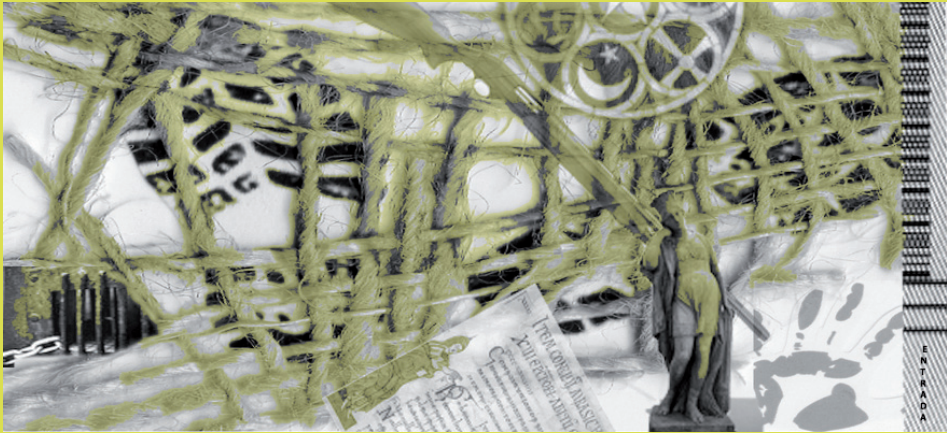
Recommended citation || PERIS BLANES, Jaume (2011): "*There was a time, not so long ago... Accounts and aesthetics of memory and ideology of reconciliation in Spain*" [online article], 452°F. *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 4, 29-51, [Consulted on: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/index.php/en/jaume_peris.html >

Illustration || Laura Valle

Translation || Inés Cotarelo

Article || Upon request: 31/03/2010 | Received on: 07/05/2010 | Published on: 07/2011

License || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License



Abstract || In the last decade new cultural styles have taken hold in Spain with which to represent the recent past, closely related to the emergence of the debates on the so-called historical memory and to the contemporary development of the cultural industries. Those styles have caused a series of composition procedures and textual effects to become standardized and allow for the public to identify them with the aesthetics of memory. Testimony, as a paraliterary form and civic discourse, has reached an exceptional place in that standardization process of the aesthetics of memory, but its mechanical use has privileged its dramatic profitability over its potential for criticism.

Keywords || Memory effect | cinema and literature in Spain | Civil War | Francoism | testimony.

0. Memory and cultural industry

In the last years we have witnessed a process of important repercussions in Spanish society: the Civil War and the violence of Francoism have reached a situation of public centrality in which very diverse cultural actors have been involved. It can be argued that already in the decades of the eighties and nineties there were reparation policies towards the victims, attempts at the dignification of the defeated, a vast and very exhaustive historiographical research and, most important, a cultural production that proposed continuous representations of the War and repression.

There are, however, different elements that give a singular nuance to the actual process. Firstly, their newest aspects are being played out by a new generation –that of the grandchildren of combatants and victims of reprisals– with specific demands and a very different sensibility from those belonging to previous generations. Secondly, we are dealing with a process in which the cultural industry and the mass media have taken part, incorporating to their production means and their sense logics much of the work that a wide array of researchers and historians had been carrying out for several decades.

The last years in the decade of the nineties were, in fact, witness to the appearance of a new aesthetical, political and cultural sensibility that lies in the origin of that effervescence and that relates to the remembrance of the War and the repression in a new way. On the one hand, it turned it into the center of a political vindication: that which fights for the moral rehabilitation of the defeated and against the so-called “silence pact” of the Transition. But at the same time, simultaneously, it linked the public memory with a process of affective reconstruction that publicly valued the subjective resonances of the War, giving them legitimacy.

It is in that crossroads, which ambiguously articulates very different intervention paradigms and almost opposed representational ethics, where the cultural industry has been able to move around comfortably, finding in the representation of the recent past a very valuable streak. Sure enough, in the last decade, cinemas, bookstores, exhibition galleries and even televisions have been flooded with stories, images, testimonies and discourses that had the Civil War and the Francoist violence as their explicit object of representation, through the matrix idea of memory. From serials like *Amar en tiempos revueltos* or *Cuéntame*, to the different revisions of the case of the Trece Rosas and the new forms of historical divulgation, affective memory appears to be the fundamental paradigm from where to recover a recent past marked by violence and repression.

It would be, however, ingenuous to link, as it has been done from different sectors, the origin of such tendencies with a parallel growth of the historical awareness or with a better general knowledge on the historical processes in which those texts inscribe their plots. In that sense, Antonio Gómez López-Quiñones, in his study titled *La Guerra persistente*, points out that the present reappearance of novels, memories, history books, documentaries and fictions on the War cannot be thought of as just an unavoidable symptom of the resurgence of a historical-political conscience in Spain. On the contrary, he warns against a first order paradox: the progressive and vindictive remembrance of the Civil War and Francoist repression takes place within a society that metabolizes such conflict into a consumer good. Thus, Gómez López-Quiñones wonders whether, in such context, the War has attained a main space in Spanish culture precisely because “the said event does not anymore pose a threat (its revulsive potential has been deactivated) or else because some representational modalities which are currently being proposed limit such potential” (2006: 15).

This article tries to deal with such a delicate question. It will try, on the one hand, to interrogate some of the cultural devices through which that threatening potential of memory has been deactivated and, on the other, to analyze some of the representation strategies that maintain what we could call the cultural styles and aesthetics of memory dominating nowadays. In order to do that, we will link the analysis of some cultural tendencies and literary and cinematographic texts with the processes described by contemporary historians and sociologists who have reflected on the conflictive relation, management and use of the recent past in contemporary Spanish society.

1. The privatization of memory

In his wonderful studies on the relations between the State and the memory of the recent past, Ricard Vinyes has identified the main dimensions of the new forms of memory in such different contexts as Spain, Chile, Argentina or Central Europe. Although each country may present a different historical path, different conflicts and diverse symbolic fights, it is true that in all of them can be discerned, in different degrees, similar global logics: ideology of reconciliation, privatization of memory, institutionalization of the subject-victim and creation of ecumenical museums (2010).

Thus, if we concentrate on the Spanish case, the transition was supported on the *ideology of reconciliation* and the consensus to socialize a memory of the recent past the Francoist dictatorship and the Civil War- voluntarily depoliticized, based on the moral

comparison of both sides of historical actors. Such 'good memory', as Vinyes has called it, tried to portrait the War as a fratricidal fight, emphasizing the military techniques and its supposed irrationality, rather than the historical causes and political projects that were confronted in it. A film like *La vaquilla* (García Berlanga, 1985), in which the soldiers on both sides totally ignored the reasons why they were fighting and could even change sides for personal reasons, constituted a brilliant cultural support of that conceptualization of War as an absurd, cainite and ahistorical confrontation.

In that logic, the transition to democracy was presented as a group of brilliant administrative reforms which gave a technical aspect to the change of political model and left those social movements that since the seventies had fought for democracy in Spain in the dark. According to Vinyes "the causal sweeping affected the foundations of democracy, which were left installed in an ethical void" (2009: 37). In that context, a part of civil society has used the metaphor of *oblivion* to refer to this process of depoliticization, decausalization and dehistoricization of the representation of our recent past. This does not mean, of course, that historians were not able to investigate Francoism and the Civil War, nor that access to archives, the publishing of monographs or to the production of films on the subject was in any way prevented. It means that the State and important pressure groups have made a determined representation of recent history official which, far from helping us to understand its meaning, tends to obscure it under the cloth of myth and affective valuation or, at the very least, to devoid it of political meaning.

The case of the exhumations in mass graves in the last decade constitutes an unequivocal symptom of this. The State does not formally oppose their aperture, acknowledging the right of the families to honor their elders, but it does not involve neither the judicial system nor the machine of the State in the complex endeavor of disinterring the bodies and studying them with forensic techniques. It is understood, then, that the search for those disappeared during Francoism, has a sense when done privately, but has no public importance or political meaning. That stance is totally coherent with the processes of privatization of memory that, starting with the Transition and up to the present have turned the public policies about the past into a matter of private reparation, and not of collective elaboration of its historical meaning.

A great deal of the representations deployed by the cultural industry has consolidated that conception of memory, endowing it with a narrative and visual syntax. We are not dealing here, of course, with a uniquely Spanish phenomenon, but with a tendency of globalizing aspirations which can be found, albeit with different nuances and intensities, in diverse countries.

In a European context at the beginning of the decade, a film like *Good Bye Lenin* (Wolfgang Becker, 2003) was quite successful in its way of working with memory. With a brilliant and ironic narrative, the film narrates the fall of the German Democratic Republic and the complex process of reunification from the perspective of a youth who tries to hide from his sick mother, a communist militant, all the events that are finishing the world with which she has identified herself for decades. Several aspects of the film, however, contribute to situate the problematic of the representation in the universe of family affections rather than in the reflection on the extraordinary process that serves as stage. The sentence that closes the film, highly significant, offers a clue of the way in which the film views the past and its analysis of the GDR: "The country my mother left behind was a country she believed in; a country we kept alive till her last breath; a country that never existed in that form; a country that, in my memory, I will always associate with my mother".

That gesture goes hand in hand with an elaborated work on the point of view from which especially at the beginning of the film- the images of communist Germany are commented by the voice of a narrator the hero of the movie- now an adult who remembers the vision of reality he used to have during his childhood. Thus, an ironic contrast is created between the narrator's view, who reduces the complexity of the world to a series of childish formulas, and the images of a reality that the spectator can glimpse as much more complex and arid.

That infantilization of the point of view is, no doubt, brilliant in narrative terms, but it consecrates a look that abdicates from its capability of understanding the past and which, on the contrary, finds its value in the fact that it presents us with a consciously mythicized world, which voluntarily distances itself from any attempt to understand the historical situation further from its affective echoes. The importance given to the objects in the plot (the *Trabant* car, the *Spreenwald* pickles...) is explained, in fact, by their ability to evocate in the characters of the film the affections experienced in a world that no longer exists.

On that line, all the aesthetics of the film, its visual tonality, its impeccable facture, affect the representation of the contradictory affective relation of the characters with their past: if, on the one hand, they understand clearly that the authoritarian system of the GDR is not compatible with a democratic and modern sensibility, on the other, the past appears as a comfortable stage, identified with the simplified world of childhood in which the characters feel secure, comfortable and affectively satiated. It was unavoidable that, in spite of the irony, that sensation would affect the viewer deeply.

This view of the past has been very present in Spanish culture in the last decade, with very different results. A television series such as *Cuéntame cómo pasó* (TVE, on the air since 2001), which tells the ups and downs of the Alcántara family in the last years of Francoism and the transition, presents, in fact, an enunciative structure and visual texture enormously similar to the one which consecrated *Goodbye Lenin*: the infantilized enunciation, the denouncing of an authoritarian world which, however, contrasts deeply with the comfortable universe of the representation, the delectation on the objects, the textures and visual aesthetics of the recent past... Vicente Sánchez Biosca has written in the evocative texture of such productions:

While researchers present us with a cold, analytic and ever more complete conception of the ins and outs of Francoism, the massive images of those very same years that pour forth from the media and the consumer books are as warm as a family picture (2003: 47).

In fact, the case of *Goodbye Lenin* has been associated, by its critics, to the cultural tendency known as *Ostalgie*, which in a cunning wordplay unites the significant *Ost* (East in German, in reference to the GDR) and *Nostalgie*. The same happens with many of the cultural operations that, under the main idea of recovering memory, turn the recent past into a privileged stage for the representation of a simplified and comfortable world that favors the projection of affections.

As it has been pointed out by the same Sánchez Biosca, the cultural contradiction lies in the fact that this new scenography of memory is based on provoking an emotion, nostalgic and acritical, against which there is no possible defense. Not that these texts –*Cuéntame cómo pasó*, *Goodbye Lenin* or may other similar examples– pursue a political identification with the political regimes they represent, nor even less attempt to defend them. What happens is that, on the contrary, they “make their comprehension and rational analysis irrelevant by emphasizing the affective” (2003: 47).

2. The memory effect

That emphasis on the affective constitutes, in its multiple variants, the way in which cultural texts model that privatization of memory which, for decades has modified the relationship of Spanish society with its past. But in order to do it effectively, the cultural discourses have developed a series of formal procedures which, through the years, have come to be identified by the readers and viewers as the main identifiers of that comfortable yet distant universe, mythicized and violent, at the same time one's own and yet alien, which is the

universe of memory. At the heart of those procedures, and if our terminology is accepted, lies what we could call the *memory effect*¹. Allow me a brief digression to explain this.

In an article published in 1968, “The Reality Effect”, Roland Barthes made some reflections on elements present in the realistic narration that apparently lacked narrative functionality and that thus escaped structural analysis. He pointed out that when Flaubert, while describing Mme. Aubain’s living-room, said that “an old piano carried, under a barometer, a heaped pyramid of wooden and cardboard boxes” (Barthes, 179) it was relatively easy to find a functional meaning for the old piano –related to a social class in decadence– as well as to the boxes –indicative of a certain domestic disorder– but that the presence of the barometer did not contribute any meaning whatsoever; it was neither incongruent nor meaningful and thus turned out to be, apparently insignificant. Barthes concluded, however, that these kinds of “useless details”, of superfluous appearance, actually carry out a paramount function in Western stories: to let the reader know that beyond the narrative content and its meaning, there is an extradiscursive reality, a referent external to language. It is what Barthes called ‘referential illusion’².

Thus, in multiple novels, films, photographs and cultural discourses of the last years which deal with the recent past we find something similar: formal elements (words, approaches, tones...) which lack apparently any narrative value and which could be considered useless or superfluous details but which have actually a very clear textual function: that of inscribing the representational universe in that magmatic and sometimes indeterminate space halfway between subjectivity and referentiality, between myth and history, which is the space of memory. We could therefore argue without betraying Barthes’ reasoning that those formal elements –the use of a specific term, the toning of a picture to sepia, an intentional lack of focus, a determinate rhythm of a sentence...– serve to generate a textual memory effect, analogous to Barthes’ reality effect but inscribed in a very different aesthetics to the one he analyzed: what we could call the ‘illusion of memoriality’.

In fact, the memory effect such as we are conceptualizing it here would lie at the heart of the cultural aesthetics to which we are referring, although no doubt many of its constituents were already present in previous texts, films and discourses. What is new is that the texts from last decade have articulated procedures that before were dispersed in representational forms more or less consolidated and recognizable by viewers and readers and which operate fundamentally by pointing out that the universe they describe is the world of memory.

NOTES

1 | We came upon the idea of a “memory effect” in texts on the Civil War and repression on several conversations with Eugenia Monroy leading to the preparation of her MA thesis (2008).

2 | Barthes writes: “The truth of this illusion is this: eliminated from the realist speech act as a signified of denotation, the ‘real’ returns to it as a signified of connotation; for just when these details are reputed to denote the real directly, all that they do, without saying it, is signify it; Flaubert’s barometer, Michelet’s little door finally say nothing but this: we are the real (...): producing thereby a “reality effect”, base of the unmentionable credibility that conforms the aesthetics of all the most common works of modern literature” (Barthes, [1968]: 186).

Generally speaking, we could point that the elements which produce a textual memory effect are those which inscribe the diegetic universe in an ambience or atmosphere which the recipient clearly identifies with a representation of the past which is not direct, but sifted through memory. In the cinematographic and television discourse therefore we would be dealing with elements that contribute to create a certain visual and sonorous atmosphere, from the wardrobe, the scenography and lighting to the interpretation register and the music. In the literary discourse, this atmosphere of memory would be achieved through a certain usage of an obsolete vocabulary and the reference to objects from a past world; the construction of a paused and diffuse temporality; the recreation of codified spaces which imaginarily concentrate the socializing forms of the past (the haberdashery, the rural house, the wine cellar...); a descriptive tonality that emphasizes environmental elements such as light (or the absence of it) and silence; and, finally, a voluntary verbal morosity, which would seem to translate to the syntactic and narrative time the temporal experience of past times.

All these elements do not constitute, sure enough, an exhaustive catalogue, but just a series of procedures that, when isolated, lack meaning, but which have integrated into a more or less codified syntax which is recognizable as belonging to a representation of the world of memory. Those atmospheric elements, purely discursive, articulate with other basic procedures in the construction of plots, which have occurred with different subtleties in different texts and which somehow tend to turn the idea of memory into a metaphor on the very argumentative level.

A good example of this is the brilliant and influential novel *Soldados de Salamina* (Javier Cercas, 2001), in which an unsuccessful writer becomes interested in the character of the falangist writer Rafael Sánchez Mazas, and one of the enigmas of his biography takes him onto a detailed research on his life and, especially, on the dark days of the Civil War. To do so, the hero and narrator (a reflection of the same Cercas) analyzes documents and interviews real witnesses, on a path that takes him to meet Miralles, an old militiaman of the Fifth Brigade who will give his version of what happened during the War and the silencing and oblivion into which the Republican combatants fell after the War and exile. Thus, the very same development of the plot narrativizes the memory process and turns it into a metaphor, but not as presence of the past in the present, but as a work in search of the keys to the past in a social environment that has forgotten or silenced them³. The articulation of the plot therefore turns into a metaphor for the personal functioning of memory, and introduces the reader into its logic.

3. A standardized memory

A recent novel such as *El club de la memoria* (Eva Díaz Pérez, 2008) reveals, in diverse textual levels, the extent to which that way of constructing images has become standardized in the last decade and has become a repertoire of procedures that the reader is able to recognize, and that, rather than shaking his conscience or trouble his relationship with the past, install her in the nostalgia for a way of life that has been lost, through an accumulation of memory effects.

After finding a photograph, a restorer at the film library embarks on a research on a group of the Republican Pedagogical Missions, which leads her to look for writings, letters and diaries.

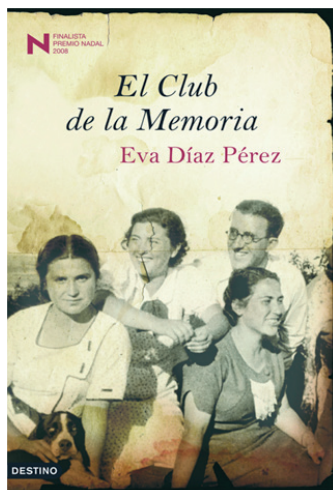
The photograph was shabby, worn, dog-eared; some faces seemed blurred and worn-out. It was like one of those little images of saints, almost misty from the impatient rubbing of the believer, chapped by time... (Díaz Pérez: 2008)

This quote, from the promotional reviews included in the novel, condenses a form of creating images of memory ever more standardized in the present culture and which can well serve as a metaphor of the way the cultures of memory work nowadays, not just in their best examples, but also in the coarsest. What matters in not so much the intrinsic nature of the past world as the difficult inscription of its memory in the actual moment. With textual procedures inherited from melodramas and serials, only refunctionalized, the voice dwells on the traces of the past: the past world appears as a distant reflection in the present, and what the narration cares about is the emotional impact that produces its discovery and emergence in the present.

In the most brilliant examples, that strategy has produced complex and fruitful explorations on the way in which the subject can try to understand the past or form an always incomplete image of it. In the coarsest examples, the representation of that complex relation has been substituted by an accumulation of procedures with the goal of achieving that “memory effect” which we have previously discussed. The cover of *El Club de la Memoria* stands as a successful example of the said accumulation strategy, which goes hand in hand with the previously quoted passage: photograph in sepia, dog-eared, stains and chapped paper... everything introduces us into a recognizable atmosphere intensified by the very same title.

NOTES

3 | That argumentative structure, in which a present-day character progressively delves into the study and reconstruction of the recent past, can be found with slight variations in many novels on the War and the first Francoist period. Among them, we can number *Mala gente que camina* (Benjamín Prado, 2006), *El nombre que ahora digo* (Antonio Soler, 1999), the hybrid text *Enterrar a los muertos* (Ignacio Martínez Pisón, 2005) or the recent *El club de la memoria* (Eva Díaz Pérez, 2008).



It can be argued, without being untrue, that those memory effects, dispersed in multiple cultural texts from the last years, have given discursive and cultural centrality to the question of historical memory and also that, in some way, they have built an effective and recognizable syntax for a problematic that was lacking in *cultural styles* with which to express itself. That is true, but it is no less true that in most cases, that style based on the rhetorical production of memory effects has tended to standardize and to displace a problem of deep historical and political significance to a sentimental rhetoric in which the whole conflict appeared sifted through nostalgia, melancholy or, as in the extreme case of the cinema of José Luis Garci, the ‘murria’.

Vicente Sánchez Biosca has pointed out how, in *You're the One (Una historia de entonces)* (José Luis Garci, 2000) the keys of classical melodrama completely dominate the reflection on memory, translating the historical situation of the postwar period into a rhetoric of loss “that turns the repression, death, and sordidness of an epoch into a feature of style, a landscape of memory, but one which is the essence of human being, separated from any contingency whatsoever” (2006: 304). In that paradoxical but now already common way, the rhetoric of memory contributes to the dehistoricization of the period it represents, displacing the political conflicts and their historical effects to the representation of nostalgia and pain of metaphysical dimensions, where the historical processes are no more than the visual context that gives them credibility.

We are dealing, above all, with a texture of representation that voluntarily takes syntactical weight off those elements potentially loaded with historicity of enunciative violence. That is the base for what the same Sánchez-Biosca calls a “standard of memory” (2003:

48), which, even though it tries to take responsibility for the self-proclaimed 'duty of memory', it does so from a conception of discourse and history which do not differ in anything from the representation approaches, dominating the cultural industry. On the contrary, it stems from within them no matter how untiringly it proclaims its dissidence.

Two novels by Isaac Rosa have brilliantly and directly attacked that tendency. *El vano ayer* (2004) carried out a systematic deconstruction of the standard of memory about Francoist repression: the novel showed the reader the different choices the narrator had to face when telling an event related to the student movements of 1965; it specified the repertoire of situations typified in previous novels; it showed its historiographical sources and commented ironically the fictionalization work he undertook from them; it commented the usual resources of the rhetoric of memory and tried to consciously avoid them, thus breaking deliberately any memory effect. It was, altogether, a novel which, in his deconstruction of the usual procedures of the narrative of memory, reached a point of no return in which the possibility of the representation itself seemed to be blocked. Nonetheless, it managed to tell its story, even if the blueprint with which it did so appeared totally naked to the reader.

¡Otra maldita novela de la guerra civil! (2007) took this exploration of codes and conventions of the aesthetics of memory a step further. In an unprecedented gesture, Rosa reissued his first novel *La malamemoria* (originally published in 1999) adding to it the comments of a reader, who dissected pitilessly and with a sharp critical scalpel the compositional procedures on which the novel was based. The voice of the fictitious reader, which was inserted with the real chapters of *La malamemoria*, detected, made visible and criticized the textual elements through which the original novel tried to produce memory effects as previously described: the morose rhythm of the sentences, the use of obsolete vocabulary, the creation of ambiances frozen in time, the representation of a mythicized rural space, which slowly reveals its passionate and irrational hatred, the accumulative strategy of its "swollen lyricism" (2007: 366).

Thus, Rosa's novels do not introduce the reader into the conventionalized universe of memory, but face him with cultural and discursive mechanisms through which that universe is, ever in a more standardized way, constructed, and which can be identified with a group of textual effects consciously organized. Aside from the value we ascribe to Rosa's texts, too complex to generate consensus, his deconstructive project proves that, in fact, there exists a style more and more consolidated and with less formal variants, that the cultural industries have adopted as the appropriate way of representing memory and the recent past to present day society. Any dissident representation of past and memory must, thus, keep in mind that

process.

4. The era of the witness and the institutionalization of the subject-victim

A central aspect of the new narratives of memory is the centrality that in almost all of them, in one way or another, have the direct witnesses of the events, the survivors of War or repression, or, in general, anyone who can contribute their personal experience of the events. In fact, many of the novels of the last times have consecrated as one of the crucial moments of the story the meeting of the researcher / historian / writer with the direct witness who, in one way or another, will give her the missing key to understand some aspect of the events she is reconstructing.

Again, *Soldados de Salamina* is one of the most outstanding examples of this narrative tendency: all the investigation on Sánchez Mazas lies, other than on the analysis of historical documents, on the testimonies of the surviving *friends of the forest*, who had helped the Falangist writer to hide until the storm passed and the end of the War came. But, above all, the final part of the novel is the search for the definitive testimony, that of the militiaman Miralles, who supposedly did not carry out the orders of his superiors and let Sánchez Mazas escape in a gesture of humanity. The novel plays with the indetermination of the fictional or real character of the said testimonies, but what matters is that, in a gesture typical of our contemporary culture, it turns the witnesses of the events, anonymous subjects who have lived history, into the possessors of an immediate and definitive knowledge, which is able to turn the conventional stories about the past around.

This gesture is no doubt coherent with a new form of understanding History, its writing and socialization, which has transformed the historiographical discipline, and, most of all, the cultural representations of the past in the last decades. At the center of this change of paradigm, the elderly witnesses of War and repression turned, on the one hand, into the privileged object of the new historiographic currents, which would summon their memory in order to analyze the subjective effects of violence and all that archival documents seemed to elude and which remains however adhered to the live word of the witness. On the other hand, their testimonies became the cornerstone of a new wave of documentaries which presented its relation to the War from considerably different parameters than those from the seventies and the eighties⁴.

As an example, the documentaries by Jaime Camino perfectly

NOTES

4 | We have dealt extensively with the enunciative position of the witness and her relation to the construction of memory in Peris Blanes (2005). We have likewise written extensively on the contemporary uses of testimony in relation to politics of memory in the paradigmatic case of Chile in Peris Blanes (2008).

exemplify the way in which Spanish culture has modified the use and value of the testimonies as carriers of history and memory. In *La vieja memoria* (1977), pioneer movie, he articulated a tense narration of War from testimonies of key figures in the conflagration such as Dolores Ibárruri, Federica Montseny, Enrique Lister... , whose value was directly related to the historical dimension of the witnesses and the possibility of listening to voices silenced during decades of dictatorship and silence. However, 24 years later, *Los niños de Rusia* (2001) included the voices of witnesses of unknown identity and political filiations, whose legitimacy did not lie in their activities or responsibilities during the conflict but, on the contrary, was derived from the fact that they had lived a certainly exceptional experience.

That change in the election of the witnesses and the value of their testimonial word did not come out, nonetheless, as anecdotic, since it modified profoundly the representation of the past that both movies proposed. Firstly, from a global vision of the Republican political process and the War, the attention shifted to an element of far less centrality to the development of the history of Spain, more linked to the vital experience of a few people. Secondly, the witnesses were no longer principal actors in the political and military process, but anonymous individuals, rather patient subjects (in the grammatical sense) of that process which they could have hardly influenced. Thirdly, the fundamental value of their voices shifted from the historical importance of a version of the facts that had been censored for a long time to the density and exceptionality of the experience of those anonymous subjects, and the peculiar affective relation that those imprinted onto their representation of the facts, totally subjective.

That change was closely related to the emergence of what Annette Wieviorka has called *era of the witness* (1998): the cultural stage in which he, who has lived the events, appears as the most legitimated to represent them and whose word, charged with affectivity, seems to present a degree of truth and interest, impossible to reach through the analytical discourse of historiography. An era, therefore, that has abandoned –without any liberating spirit– the old hierarchies between the discourses referring to the past, including them in a liquid space lacking in fixed points to which tie their legitimacy.

Camino's documentaries are a symptom of that process, but they show respect for the witnesses' discourse and its articulation in the global discourse of his documentaries, which distance them from the general *doxa* on the treatment of testimonies in the discourses of memory. In fact, at the origin of that vindication of testimony as space of production of historical truth lies, undoubtedly, the will to legitimate anonymous voices that can contribute knowledge on the historical evolution that traditional historiography does not take into account. In that sense, the valuation of the voice of the witnesses

and survivors constituted, at the onset, a gesture of wide political and cultural reach, which attempted to dismantle the official accounts on the past leaning on other unruly voices, silenced by the official memory. However, the way in which the recent cultural industry has adopted the testimonies as its own is far from that original drive, even though it uses its vindictive aura to award itself value.

On the contrary, the centrality gained by the testimonies in these last years in the cultural industry is directly related to their high dramatic profitability, given the fact that, beyond their historical interest, the testimonies present unavoidably a subjective representation, and very affectively marked by the events they deal with. No wonder, then, that the present proliferation of documentaries, television programs and newspaper articles that treat the witnesses as privileged elements of their syntaxes, pay less attention to the reliability of their data and the depth of analysis than to the possibility of producing a representation of the events with a high dramatic charge, one which will not represent the historical processes abstractly, but bound to their concrete –and, generally, painful– effects in a determinate subjectivity. In many cases, the events, their causes and their historical logic are left aside, overshadowed by the powerful emotions that their recalling causes in the witness.

Two things should be pointed out. Firstly, that the process that Wieviorka describes as the consolidation of the ‘era of the witness’ constitutes the cultural and symbolical dimension of a wider phenomenon, that affects institutional policies, social clashes and which Vinyes has described as the *institutionalization of the subject-victim*, based on the evaluation of the suffering of the victims as a fundamental gesture in order to manage the traumatic past from the parameters of the before mentioned *ideology of reconciliation*:

Rather than a person (a biography, a project), the *subject-victim* constitutes a meeting point with which the State generates the space of moral consensus based on the imposed suffering (...). A space which gathers everyone, according to the principle by which all the dead, tortured or offended are equal. Something that seems as empirically indisputable as useless and disconcerting to all effects of historical comprehension, since it dispels the cause and context that injured the citizen. That profiting from the *subject-victim* generates a space in which all ethical borders are dissolved (Vinyes, 2010).

Secondly, the scene of a survivor who narrates his version of the events has been incorporated and assimilated by the audiovisual sphere to the point that it has yielded to its own logic and production routines. The cinematographic version of *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003), took this gesture to its last consequences: in several scenes the actress Ariadna Gil, in her role of Lola Cercas –representation of Javier Cercas on the screen– interviewed real

witnesses like Joaquim and Jaume Figueras, Daniel Angelats and María Ferré, who had already contributed their testimony to the novel and who were, therefore, dramatizing and fictionalizing their own act of giving testimony. In this way, the witnesses were forced to simulate signs of spontaneity in their discourse, effects of improvisation and even their reactions to the questions of the main character. The cinematographic planning edited in continuation, establishing a perfect *raccord* between them, the images of a movie star interpreting a fiction character and those of the real witnesses Figueras, Angelats or Ferré.

That implied, definitively, including the testimonial Word into the logic of the show. It condensed, as well, the ethic of representation on which the film—though not the novel on which it was based—supported itself. The generalized praise the film obtained allows us to think that it is, moreover, the ethic of representation that supports an important part of our culture: i.e., there is no contradiction between the show business forms and those of the historical representation; moreover, there is no substantial difference between the face of a movie star and that of a survivor of the War, and no violence as such takes part, therefore, in the editing of its images.

5. The witness and the ecumenical museum

This is not to mean that the testimony and figure of witnesses and survivors cannot figure in critical and politically disruptive representations of the recent past. Examples such as the mentioned films by Camino or multiple documentaries produced by memory associations and social platforms suggest paths along which testimonies, establishing a dialogue with other discourses and knowledge about the past, can be perfectly integrated in complex representations of the recent past, that shed light on the historical phenomena they deal with as well as in the nature of the experiences these led to.

However, this is not the main tendency in the present cultural industry, in which the political value of the testimonies has been progressively overshadowed by their dramatic profitability and its high capacity for emotional impact. That main use of the testimonial sums up, in my opinion, an important part of the cultural tendencies that have been analyzed in this article: privatization and subjectivization of memory, creation of sensory effects, decausalization of events, hyper-affectivity... In a few words, the standardized use of testimonies concentrates and takes to extremes the general tendencies of that standardized memory, consecrated by the cultural industry and the institutions as the *good memory* (Vinyes 2009: 25), culturally linked

to the so called ideology of reconciliation.

It has been pointed out at the beginning of this article the confuse character of the paradigm of memory in the present culture, related to its double aspect, often asymmetrical: that of political vindication and that of affective reconstruction. Well then, the emergency of the testimony (be it real or fictionalized) as privileged discourse and of the victim as totemic figure has had the effect of unbalancing, even further, the scales between those two dimensions of cultural discourses on the past. Thus, the mere public enunciation of the witnesses' experience, in as much as it broke the 'silence' of Transition, and rehabilitated the voice of the forgotten actors of history, has been presented, in itself, as a civic, moral and political act linked to the 'duty of memory'.

Maybe as a consequence of that, an important part of the cultural discourses which attempted to represent the recent past have tended to a certain automation in the representation of the historical reality which they were dealing with, given the fact that the very same enunciation of the idea of memory –in whichever way it was presented– seemed to definitively legitimate them. In that context, the figures of the elderly witnesses of War or repression have been used to catalyze a type of representation that, avoiding the political lecture of conflicts, develops to the extreme the affective components that the War and dictatorship can evoke in present-day society, suspending any moral consideration on them.

A film such as *Extranjeros de sí mismos* (Javier Rioyo and José Luis López-Linares, 2000) condenses, in my opinion, many of the problems and contradictions that we are forced to face nowadays by that type of representation. The film faced an apparently impossible challenge: tackling from the same point of view and sensibility three experiences of a very different historical significance: that of the fascist troops sent by Mussolini's Italy during the War, that of the International Brigades who supported the government of the Republic and, finally, that of the members of the Blue Division who took part in the II World War on the German side. The only way to endow such a peculiar association with aesthetical coherence was to represent their experiences through the remembrances of the ex-combatants, charged with emotions. The radical political divergence of their projects seemed to be dimmed, then, by a more or less homogeneous emotional tonality.

There was a time, not so long ago, in which many passionate or manipulated young people decided to make war. They arrived from all over the world, ready to die or kill at an age more opportune for love.

Over the abstract and indeterminate background of a dawn and the

melancholic music by Miles Davis, the warm voice of the actress Emma Suárez opened the movie with those words, giving the double key of meaning that would go through the whole film. On the one hand, it inscribed the Civil War into such a symbolically distant past that sometimes seemed unreal, from a mythical time. On the other, it attributed to the political experience of the young combatants of yesteryear a vital intensity that in our days would seem reserved to other kinds of experiences. In that way, the movie presented itself as a discourse that rescued a series of voices condemned to oblivion and that, at the same time, vindicated a form of political passion that would all but seem to have disappeared in these times. It is curious that, once it has legitimated itself with this gesture, the film would wash its hands of the nature of the political conflict it was dealing with, and would only attempt to track down the affective resonances that it had acquired on the conscience of the witnesses.

That evocation of another time, intense as few others, through the moved voice of the witnesses, allowed for the wiping out of the heterogeneity of the three experiences the film was trying to deal with. That explains why in certain moments, the film presented a strong empathy with the vividly fascist ceremonials with which the Italian ex-combatants celebrated in their commemorative meetings of the nineties. Sure enough, from the memory of the ancient fascists, those ceremonies had the same share of emotions and justice as those of the old antifascist fighters, who also narrated to the camera, with trembling voices, their moved remembrance of the War years.

This trivialization of the political options of the combatants by the hyper emotional remembrances of the elderly combatants would not be so important if it did not answer to a quite generalized cultural logic. That in which the standardized use of personal testimonies produces a glance charged with emotion toward the past in which, paradoxically, the political vindication of memory substitutes the analysis of the political options and positions with the exploration of their affective resonances in the present time. In many cases, such as the one exemplified by *Extranjeros de sí mismos*, it confuses elements of very diverse historical significance by looking at them from an emotive perspective.

The cultural success of this kind of representations of the past is without a doubt the consequence of the two processes previously described, and especially the centralization of the victim's pain as privileged subject of the representation, that substantializes the idea of violence separating it from the historical and social processes that went along with it and made possible. It constitutes, in fact, a perfect example of what Ricard Vinyes has called an *ecumenical museum* (2010), in which we find an attempt to summon the memory (emotional and not political) of all the confronted sides:

The stage of multiple formats in which the equality of all *confessions* is assumed and represented (options, ideas, ethics, politics...) with the result of the construction of a highly authoritarian space since, far from representing the plurality of memories, it dilutes them in the story of a collective success –the reconciliation, which has ceased to be a political project to become a mere ideological discourse- and which is presented as the only possible memory, the *good memory* (Vinyes, 2010).

That authoritarian space, which dilutes the different memories – politically confronted and with projects for a country that were diverging and mutually exclusive– in a unitary story of reconciliation, has managed to invade and modify the logic and the approach of the cultures of memory in Spain. Fortunately, not all cultural spaces have surrendered to its ever more standardized dynamics, but the truth is that that cultural industry has imposed in the last years logics for the representation of the recent past which, notwithstanding their appearance of neutrality, have carried out a profoundly ideological gesture which lies, precisely, in the erasing of historical causality and the dissolution of the political conflict.

Moreover, and as it has been shown throughout this article, re-reading the historical processes from the angle of their emotional and subjective impact, they have evoked the empathy of readers and viewers, insisting only on the affective drama and suspending the sensible comprehension of the presented historical situation. Only thus can it be understood that, in present-day Spain, the moved memories of a fascist lieutenant can have the same value as those of an elderly member of the International Brigades: what matters in them is their high dramatic functionality, the emotion that both testimonies convey to the viewer, the way both move her deeply. Very likely, the ethical void in which this tendency places readers and viewers should cause the present-day Spanish society to worry.

Works Cited

- Barthes, Roland [1968] (1987) "El efecto de realidad" *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós: 179-187.
- Cercas, Javier. (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- Díaz Pérez, Eva. (2008) *El club de la memoria*. Barcelona: Destino.
- Gómez López-Quifones, Antonio. (2006) *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española*. Madrid: Iberoamericana/ Vervuert.
- Martínez Pisón, Ignacio. (2005) *Enterrar a los muertos*. Seix-Barral.
- Monroy García, Eugenia. (2008) *El pretérito narrado, un debate del presente. Un acercamiento a la relación entre la última narrativa sobre la Guerra Civil española y la memoria colectiva*. Trabajo de máster, inédito, UAB.
- Peris Blanes, Jaume. (2005) *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Peris Blanes, Jaume. (2008) *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*. València: Quaderns de Filologia.
- Prado, Benjamín. (2006) *Mala gente que camina*. Madrid: Alfaguara.
- Rosa, Isaac. (2004) *El vano ayer*. Barcelona: Seix-Barral.
- Rosa, Isaac. (2007) *¡Otra maldita novela de la guerra civil!* Barcelona: Seix-Barral.
- Sánchez Biosca, Vicente. "La memoria impuesta. Notas sobre el consumo actual de imágenes del franquismo". *Pasajes 11* (2003): 43-50.
- Rosa, Isaac. (2006). *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la memoria*. Madrid; Alianza.
- Soler, Antonio. (1999) *El nombre que ahora digo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Vinyes, Ricard. "La reconciliación como ideología" *El País* 12/08/2010
- Vinyes, Ricard. (2009) "La memoria del Estado" *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. (Vinyes, ed) Barcelona: RBA: 23-66.
- Wieviorka, Annette. (1998) *L'ère du témoin*. Paris: Plon.

BEHIN BATEAN, DUELA EZ HORRENBESTE...

ADISKIDETZEAREN MEMORIARI ETA IDEOLOGIARI BURUZKO KONTAKIZUNAK ETA ESTETIKA ESPAINIAN

Jaume Peris Blanes

Universitat de València

Aipatzeko gomendioa || PERIS BLANES, Jaume (2011): "*Behin batean, duela ez horrenbeste...* Adiskidetzearen memoriari eta ideologiari buruzko kontakizunak eta estetika Espainian" [artikulua linea], *452ºF. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 4, 35-55, [Kontsulta data: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/eu/jaume-peris-blanes.html> >

Ilustrazioa || Raquel Pardo

Itzulpena || Nerea Galarza

Artikulua || Eskatuta | Jasota: 01/12/2010 | Argitaratuta: 01/2011

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe



Laburpena || Hurbileko iragana irudikatzeko orduan, kultura estilo berriek indarra hartu dute Espainian azken hamarkadan. Estilo horiek oso lotuta daude memoria historikoa izenekoaren inguruko eztabaiden azaleratzearekin, baita kultura industrien egungo garapenarekin ere. Bestalde, estilo horiek estandarizatu egin dituzte zenbait konposizio prozedura eta efektu testual, eta horri esker publikoak memoriaren estetikarekin identifikatzen ditu. Testigantzek (paraliteratura eta hitzaldi zibiko gisa) aparteko lekua lortu dute memoriaren estetikaren estandarizazioari dagokionez, baina haien erabilera mekanizatuak errentagarritasun dramatikoaren potentzial kritikoaren gainetik jarri du.

Gako hitzak || Memoria efektua | zinema eta literatura Espainian | Gerra Zibila | Frankismoa | testigantza.

Abstract || In the last decade new cultural styles have taken hold in Spain with which to represent the recent past, closely related to the emergence of the debates on the so-called historical memory and to the contemporary development of the cultural industries. Those styles have caused a series of composition procedures and textual effects to become standardized and allow for the public to identify them with the aesthetics of memory. Testimony, as a paraliterary form and civic discourse, has reached an exceptional place in that standardization process of the aesthetics of memory, but its mechanical use has privileged its dramatic profitability over its potential for criticism.

Key-words || Memory effect | cinema and literature in Spain | Civil War | Francoism | testimony.

0. Memoria eta kulturaren industria

Azken urteotan Espainiako gizartean berebiziko ondorioak izan dituzten prozesu garrantzitsuen lekuko izan gara: gerra zibilak eta frankismoaren indarkeriak oihartzun handia izan dute jendartean eta era askotako eragile kulturelek parte hartu dute horretan. Esan genezake laurogeiko hamarkadan eta laurogeita hamarrekoan biktimei eragindako kalteak konpontzeko politikak egon zirela, garaituei duintasuna itzultzeko saiakerak, ikerketa historiografiko zabala eta sakona, eta, batez ere, gerrari eta errepresioari buruzko etengabeko adierazpenak proposatu zituen kultur ekoizpena.

Nolanahi ere, egungo prozesuari itxura bitxia ematen dioten hainbat elementu daude. Lehenik, prozesuaren alderdi berritzaileenek belaunaldi berri bat dute protagonista –gerran parte hartu zutenen eta errepresaliatuen bilobak–; haien aldarrikapenak espezifikoak dira eta oso bestelako sentsibilitatea dute aurreko belaunaldikoekin alderatuta. Bigarrenik, kulturaren industriak eta hedabide masiboak ez dira alde batean geratu eta hainbat ikerlarik eta historialarik urteetan egin duten lanaren zati handi bat beren produkzio moduetan eta zentzuaren logikan txertatu dituzte.

Izan ere, laurogeita hamarreko hamarkadaren amaieran sentsibilitate estetikoak, politikoa eta kultural berria azaldu zen eta horixe dago eferbeszentzia horren jatorrian. Sentsibilitate horrek gerraren eta errepresioaren oroimenarekin ezarri zuen harremana guztiz berritzailea zen. Alde batetik, aldarrikapen politiko baten mami bilakatu zuen: garaituen errehabilitazio moralaren aldeko eta Trantsizioko «isiltasunaren itun» izenekoaren aurkako borrokarena. Baina, aldi berean, memoria publikoa berreraikitze afektiboko prozesu batekin lotzen zuen; berreraikitze horren helburua gerraren oihartzun subjektiboak publikoki baloratzea eta haiek zilegi bilakatzea zen.

Esku-hartze paradigma oso desberdinak eta adierazpenaren etika ia aurkakoak jorratzen dituen bidegurutze horretan, kulturaren industriak trebezia handiz mugitzen jakin du eta hurbileko iraganaren adierazpenean balio handiko mea aurkitu du. Hain zuzen ere, azken hamarkadan, zinema-aretoek, liburu-dendek, erakusketa aretoek eta telebistek gerra zibila eta frankismoko indarkeria adierazpen objektu ageritzat duten kontakizun, irudi, testigantza eta diskurtsoz bete dira, ideia nagusi gisa memoria baliatuta. *Amar en tiempos revueltos* eta *Cuéntame* telesailetatik hasita, Hamahiru Arrosen kasuaren hainbat berriuspentara eta dibulgazio historikoko modu berrietara, badirudi memoria afektiboa dela indarkeriak eta errepresioak markaturiko hurbileko iragana berreskuratzeko funtsezko paradigma.

Nolanahi ere, inuzentea litzateke joera horien azalpena kontzientzia historikoaren hazkunde paraleloarekin lotzea, zenbait sektorek egin duten bezala, edo, testu horiek beren argumentuak kokatzen dituzten prozesu historikoen ezagutza orokor handiagoarekin lotzea. Zentzu horretan, Antonio Gómez López-Quiñonesek *La Guerra persistente*, izeneko azterlanean dioten bezala, azken aldian gertatu den gerrari buruzko eleberrien, memoriaren, historia liburuen, dokumentalen eta fikzioen ugaritze berri hori ezin da, besterik gabe, Espainian kontzientzia historiko-politikoa berpiztearen ezinbesteko sintomatzat hartu. Aldiz, berebiziko paradoxa baten aurrean jartzen gaitu: Gerra Zibilaren eta errepresio frankistaren oroimen progresista eta aldarrikatzailea gatazka hori kontsumo-gai bihurtu duen gizarte batean gauzatu da. Horregatik, Gómez López-Quiñonesek mahaigaineratu du, testuinguru horretan, gerra ez ote den protagonista bilakatu honako arrazoi honegatik: «[...] porque dicho evento ya no supone una amenaza (su potencial revulsivo ha sido desactivado), o bien porque algunas modalidades de representación que actualmente se proponen liman dicho potencial» (2006: 15).

Artikulu honek galdera zail horri erantzuna bilatu nahi dio. Alde batetik, memoriaren gaitasun mehatxatzaile hori desaktibatutako tresna kulturalerako batzuegan bilatuko du erantzuna eta, bestetik, gaur egun gailentzen diren estilo kulturalen eta memoriaren estetiken euskarri diren adierazpen estrategietako batzuk aztertuko ditugu. Horretarako, zenbait joera kulturalen eta literatura eta zinema testuren azterketa Espainiako gizarteak hurbileko iraganarekin duen harreman korapilatsuen, haren kudeaketaren eta erabileraren inguruan hausnartu duten egungo historialariek eta soziologoek deskribaturiko prozesuekin lotuko da.

1. Memoriaren pribatizazioa

Estatuaren eta hurbileko iraganaren memoriaren arteko harremani buruzko azterlan zoragarrietan Ricard Vinyesek memoriaren forma berriei buruzko dimentsio nagusiak xehatu ditu testuinguru oso desberdinetan: Espainian, Txilen, Argentinan eta Erdialdeko Europan, esaterako. Herrialde bakoitzak ibilbide historiko, gatazka eta borroka sinboliko desberdinak baditu ere, gehienetan antzeko logika globalak antzeman daitezke hainbat mailatan: adiskidetzaren ideologia, memoriaren pribatizazioa, subjektuaren-biktimaren instituzionalizazioa eta museo ekumenikoen sorrera (2010).

Izan ere, eta Espainiako kasuari erreparatzen badiogu, trantsizioa *adiskidetzaren ideologia* eta adostasunean oinarritu zen borondatez despolitizaturiko hurbileko iraganaren memoria sozializatzeke – diktadura frankista eta gerra zibila–, eragile historiko batzuen eta

besteen arteko parekatze morala eginez. Vinyesek «memoria on» deituriko horrek anaien arteko borroka gisa aurkeztu nahi izan zuen gerra, gerra teknikak eta haien irrazionaltasuna azpimarratuz, haren arrazoi historikoak edo elkarren aurka egin zuten proiektu politikoak nabarmendu ordez. *La vaquilla* (García Berlanga, 1985) bezalako film batek ezin hobe islatzen du gerraren kontzeptualizazio hori, gatazka zentzugabe, kainita eta ahistoriko gisa, bertan ez alde batekoek ez bestekoek ez baitzekiten zergatik egiten zuten borroka, eta sarritan, bandoak trukutzen zituzten, arrazoi pertsonalek bultzatuta.

Logika horren barruan, demokraziarako trantsizioa administrazio erreforma sorta bikain gisa erakusten zen eta itxura teknikoa ematen zion eredu politikoaren aldaketari, hirurogeiko hamarkadatik Espainiako demokraziaren alde borrokan egin zuten gizarte mugimenduak isilpean utzita. Vinyesen arabera «[...] el barrido causal afectaba a los fundamentos de la democracia, que quedaban instalados en un vacío ético» (2009: 37). Testuinguru horretan, gizarte zibilaren zati batek *ahantzuraren* metafora erabili du gure hurbileko iraganaren adierazpenaren despolitizazio, deskausalizazio eta deshiztorizazio prozesu horri erreferentzia egiteko. Ez dugu esan nahi historialariek ezin izan dituztela frankismoa eta gerra zibila aztertu, ezta artxiboak ikusteko, monografiak argitaratzeko edo gaiari buruzko filmak egiteko aukera blokeatu zaienik ere. Gauza da Estatuak eta interes talde garrantzitsuek hurbileko historiaren irudikapen jakin bat egin dutela eta huraxe ofizial bilakatu dutela; eta horrela, haren esanahia ulertzen lagundu baino gehiago, ilundu egin dute mitoaren eta balorazio afektiboaren bitartez, eta ilundu ez badute, behintzat zentzu politikoa kendu diote.

Azkeneko hamarkadako hobietako gorpuak ateratzearen kasua horren sintoma nabaria da. Estatuak ez du galarazten haiek irekitzea, beren ahaideen memoria ohoratzea familiako kideen eskubidea dela onartzen baitu, baina ez ditu sistema judiziala eta Estatu sartzeko gorpuak hobitiko atera eta haiek auzitegiko teknikekin aztertze lan zailean. Aintzat hartzen da frankismoko desagertuen bilaketak eremu pribatutik duela zentzua, baina ez zaio garrantzi publikorik edo zentzu politikorik ematen. Jarrera hori guztiz bat dator Trantsiziotik hona iraganari buruzko politika publikoak kalteak modu pribatuan konpontzeko gai bilakatu dituzten memoria pribatizatzeko prozesuekin, haren esanahi historikoa bilaketa kolektibo bilakatu beharrean.

Kulturaren industriak baliatu dituen adierazpenetako askok memoriaren ikuskera hori indartu dute eta sintaxi narratiboa eta bisuala eman diote. Ez da Espainian bakarrik gertaturiko fenomeno, aitzitik, hainbat herrialdetan aurki daitekeen joera globalizatzailea da.

Europar, hamarkada hasieran, nolabaiteko oihartzuna izan zuen *Good Bye Lenin* (Wolfgang Becker, 2003) filmak memoriarekin lotuta planteatzen zuen ideiak. Narrazio bikain eta ironikoa baliatuta filmak Alemaniako Errepublika Demokratikoaren erortzea kontatzen zuen, baita bateratze prozesu zaila ere, gaixo zegoen ama komunistari hainbat urtez ezagutu zuen mundua ezabatzen ari ziren gertakariak ezkutatu nahi dizkion gazte baten ikuspegitik. Filmaren zenbait alderdik, ordea, irudikapenaren arazoa familiako afektuen unibertsoan kokatzen zuten, agertoki gisa erabilitako prozesu historiko paregabeari buruzko hausnarketan kokatu beharrean. Filma ixten zuen esaldia oso adierazgarria da eta filmak iraganari aurre egiteko eta Alemaniako Errepublika Demokratikoa aztertzeke zuen moduari buruzko giltza eskaintzen zuen: «Nire amak utzi zuen herrialdea; berak itsu-itsuan sinesten zuen herrialde hori. Horrela, inoiz existitu ez zen herrialdea. Nire oroimenean beti amarekin identifikatuko dudana herrialdea».

Keinu hori ikuspuntua lantzeko saiakera sakonarekin zegoen lotuta –batez ere filmaren hasieran–; esaterako Alemaniako irudiak narratzaile baten ahotsak komentatzen zituen –filmeko protagonistak– jada heldua zenean, baina haurtzaroan zuen errealtatearen ikuspegiari helduz. Horrela kontraesan ironikoa sortzen zen mundua haurren formula sorta batekin azaltzen zuen narratzailearen begiradaren eta ikuslearentzat askoz ere konplexu eta lehorragoa zen errealtatearen irudien artean.

Ikuspuntuaren infantilizazio hori bikaina zen narrazioaren alderditik, baina iragana ulertzeko gaitasunari uko egiten zion begirada eskaintzen zuen; aitzitik, nahita mitifikaturiko mundua aurkeztea zen bere balioa, horrela, egoera historikoa eragin afektiboetatik harago ulertzeko edozein saiakera nahita aldentuz. Objektuek kontakizunean duten garrantziaren azalpena (*Trabant* ibilgailua, *Spreenwald* pepinotxo kaxak) filmeko pertsonaiengan dagoeneko existitzen ez zen mundu batean bizitako afektuak pizteko gaitasuna da.

Ilido horretatik, filmaren estetika osoak, tonalitate bisualak, egikera akatsgabeak, azpimarratu egiten zuten protagonistek iraganarekin zuten harreman afektibo kontraesankorra: alde batetik AEDren sistema autoritarioa demokraziarekin eta garai modernoekin bateragarria ez zela argi bazuten ere, beste alde batetik, iragana egoera eroso iruditzen zitzairen eta haurtzaroaren mundu sinplifikatuarekin identifikatzen zuten; hortxe, pertsonaiak, seguru, eroso eta afektiboki beteta sentitzen ziren. Saihestezina zen ironia egonagatik ere, sentsazio hori ikuslearen barren-barrenera iristea.

Iraganaren aurreko jarrera hori oso bizirik egon da Espainiako kulturaren azken hamarkadan, eta emaitza oso desberdinak ekarri

ditu. Esaterako frankismoaren azken garaietan eta trantsizioan Alcantara familiaren gorabeherak kontatzen dizkigun *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001etik dago telebistan) telesailaren adierazpen-egiturak eta egitura bisualak antza handia dute *Goodbye Lenin* ospetsu egin zutenekin: Infantilizaturiko adierazteko modua, mundu autoritarioarekiko salaketa, beste alde batetik, irudikapenaren unibertsoaren erosotasunarekin, iragan hurbileko objektuen, egituren eta estetiken atsegintasunarekin kontraste handia egiten dutenak... Vicente Sánchez Bioscak ekoizpen horien egitura ebokatiboez honako hau idatzi zuen:

Mientras los estudiosos nos ofrecen una concepción fría, analítica y cada vez más completa de los entresijos del franquismo, las imágenes masivas que sobre esos mismos años vierten los medios de comunicación y los libros de consumo son cálidas como una foto de familia (2003: 47).

Hain zuzen ere, *Goodbye Lenin* filmaren kasua *Ostalgie* izeneko kultura joerarekin lotu dute kritikariek. Hitz joko zuhur horrek, Ost (ekialdea alemanez, AEDri erreferentzia eginez) eta *Nostalgie* hitzak uztartzen ditu. Gauza bera gertatzen da, memoria berreskuratzeko ideari jarraiki, hurbileko iragana mundu sinplifikatu eta eroso irudikatze eta afektuak proiektatzeko agertoki pribilegiatu bilakatzen duten kultura eragiketa askorekin.

Sánchez Bioscak berak zioen bezala, kontraesan kulturalaren funtsa zera da, memoriaren eszenografia berri honen oinarria emozio bat eragitea dela, emozio nostalgiko eta akritikoa, eta horren aurrean ez dagoela defendatzerik. Ez dugu esan nahi testu hauek –*Cuéntame cómo pasó*, *Goodbye Lenin* edo antzeko beste hainbat adibide– irudikatzen dituzten erregimen politikoekin identifikatzea bilatzen dutenik, ezta haiek defendatzeko arrazoiak ematen dituztenik. Aitzitik, «tornan impertinente su comprensión y su análisis racional a fuerza de incidir en lo afectivo» (2003: 47).

2. Memoria efektua

Alderdi afektiboa azpimarratzea eta haren aldagai ugariak dira kultur testuek memoria pribatizatzeko erabiltzen duten modua. Pribatizazio horrek, duela hainbat hamarkada, aldatu egin du Espainiako gizarteak iraganarekin zuen harremana. Baina helburua modu efektiboan lortzeko, diskurtso kulturelek hainbat prozedura formal garatu dituzte eta urteak igaro ahala irakurleak eta ikusleak unibertso eroso eta urrun horrekin identifikatzera iritsi dira, unibertso mitifikatua eta indarkeriaz bete, aldi berean gurea eta besterena, memoriaren unibertsoa, finean. Prozedura horien bihotzean, eta

gure terminologia onartuko duzelakoan, *memoria efektua*¹ dago. Guzti hori azaltzeko digresio labur bat egingo dugu.

Roland Barthesek 1968an idatzi zuen «L'Effet de Réel» artikuluan printzipioz inolako funtzio narratzailek ez zuten eta, ondorioz, azterketa estrukturalik egin ezin zitzaizen narrazio errealistako zenbait elementuri buruz hausnartu zuen. Zera zioen, Flaubertek Mme. Aubain-en egongela deskribatzerakoan «piano zahar batek eusten zuen, barometro baten azpian, kutxa eta kartoi piloaz osaturiko piramidea» (Barthes, 179) eta nahiko erraza zen piano zaharrari zentzu funtzionala bilatzea –gainbeheran zegoen gizarte klasearekin lotua– baita kutxei eta kartoiari ere –etxean nolabaiteko nahas-mahasa zegoen erakusgarri– baina barometroak ez zuen ezer eransten; ez zen inkongruentea, ezta esanguratsua ere, eta horregatik, itxuraz, hutsala zirudien. Baina Barthesek zioen horrelako «alferrikako detaileak», itxuraz azalekoak, egiaz funtzio garrantzitsua betetzen zutela mendebaldeko kontakizunetan: irakurleari jakinaraztea, narrazioaren edukia eta esanahia baino harago, bestelako erreallitateaz hitz egiten ari zaizkigula, diskurtsoetik at dagoen erreallitate bati buruz. Barthesek «erreferentzialitatearen ilusio» izena eman zion horri².

lido horretatik, gai nagusitzat hurbileko iragana duten azken urteetako eleberririk, film, argazki eta diskurtso kultural askotan, antzeko zerbait aurki dezakegu: itxuraz inolako balio narratzailek ez duten eta detaile ezdeus edo azalekotzat har ditzakegun elementu formalak (hitzak, ikuspegiak, tonuak...), baina, egiaz, funtzio testual argia dutenak: irudikapenaren unibertsoa, subjektibotasunaren eta erreferentzialitatearen, mitoaren eta historiaren arteko erdibidean dagoen espazio magmatiko eta zenbaitetan zehaztugabearen txertatzea, hau da, memoriaren espazioan. Barthesen arrazoiketari traiziorik egin gabe, esan dezakegu elementu formal horiek –hitz jakin bat erabiltzea, argazki bat sepia tonutan jartzea, irudi bat nahita desfokuratzea, esaldiari kadentzia jakin bat ematea... – memoriaren efektu testuala sorrarazteko funtzioa dutela, Barthesen erreallitatearen efektuaren analogoa, baina hark aztertutako erreallitatearekiko oso desberdina den beste batean txertatua: «memorialitate ilusio» dei genezake.

Izan ere, memoria efektua, hemen deskribatzen ari garen moduan, erreferentzia egin diogun kultura estetikaren bihotz-bihotzean legoke, nahiz eta hura osatzen duten ezaugarrietako asko testu, film eta diskurtso askoz ere zaharragoetan ere aurkitu. Berritasuna da azken hamarkadako testuek lehen sakabanatuta zeuden prozedurak adierazpen modu sendoagotan artikulatu dituztela, ikusleek eta irakurleek haiek errekonozitzeko modukoak, eta helburu nagusi gisa jorratzen ari diren unibertsoa memoriaren mundua dela azpimarratzea dutenak.

OHARRAK

1 | Gerra zibilari eta errepresioari buruzko testuen «memoria efektuaren» ideia Eugenia Monroyekin izandako hainbat elkarrizketetan sortu zen, hura masterreko tesina prestatzen ari zenean (2008).

2 | Honako hau idatzi zuen Barthesek: «La verdad de esta ilusión es ésta: eliminado de la enunciación realista a título de significado de denotación, lo 'real' retorna a título de significado de connotación; pues en el mismo momento en que esos detalles se supone que denotan directamente lo real, no hacen otra cosa que significarlo, sin decirlo; el barómetro de Flaubert, la puertecilla de Michelet, no dicen, en el fondo, más que esto: nosotros somos lo 'real' (...): se produce un efecto de realidad, base de esa verosimilitud inconfesada que forma la estética de todas las obras más comunes de la modernidad» (Barthes, [1968]: 186).

Oro har, esan genezake memoria-efektu testuala eragiten duten elementuak unibertso diegetikoa ikusleak argi eta garbi iraganaren irudikapenarekin identifikatuko duen giroan edo atmosferan txertatzen dutenak direla; ikusleak identifikatzen duen iraganaren irudikapen hori, ordea, ez da zuzeneko identifikazioa izango, baizik eta memoriaren bahetik iragazitakoa. Zinemako eta telebistako diskurtsoan, giro bisual edo soinudun jakin bat sortzen laguntzen duten elementuak lirateke, janzkeratik hasita, eszenografia eta argiztapenera, edo antzezpenaren erregistrora eta musikara. Literaturako diskurtsoan, memoriaren atmosfera hori dagoeneko erabiltzen ez den lexikoaren bitartez lortuko da, baita iraganeko objektuen erreferentziaren bitartez ere; denborazkotasun geldo eta lausoa erabilia; iraganeko gizartearen elementuak biltzen dituzten espazio kodetuak eraikiz (mertzeria, landetxea, bodega...); argia (edo argirik eza) eta isiltasuna bezalako giroaren elementuak azpimarratzen dituen deskribapen tonalitatearen bitartez; eta, azken finean, nahita eginiko hitzen geldotasunaren bitartez, iraganeko denboren esperientzia denbora sintaktikoaren eta narratzailearen bitartez adierazi nahiko balu bezala.

Elementu horiek guztiek ez dute, noski, katalogo zehatza osatzen. Banaka hartuta inolako esanahirik ez duten prozedura sorta dira, baina nolabait, memoriaren munduaren irudikapenarekin identifikatu dezakegun kodetutako sintaxia osatu dute. Elementu atmosferiko horiek, diskurtsiboak baino ez direnak, bilbeak eraikitzeko beste testu batzuetan zorrotasun handiagoarekin edo txikiagoarekin behin eta berriz erabili diren oinarritzko beste eragiketa batzuei lotzen zaizkie, memoriaren ideia nolabait metafora bilakatzen dutenak argumentuaren mailan bertan.

Horren adibide garbia da *Soldados de Salamina* (2001, Javier Cercas) itzal handiko eleberri bikaina, non gainbeheran dagoen idazle bat Rafael Sánchez Mazas idazle falangistagatiko interesa sentitzen hasiko den. Sánchez Mazasen biografiaren enigmatiko batek haren bizitza aztertzeraz eramango du, eta batez ere, gerra zibilaren egun ilunetako bat aztertzeraz. Horretarako, protagonista eta narratzaileak (Cercas beraren irudi bat) dokumentuak eta egiazko lekukoak elkarrizketak aztertuko ditu, Bosgarren Brigadako miliziano izandako Mirallosekin topo egitera eramango duen ibilbidean. Mirallosek gerran gertaturikoari eta gerraren eta erbestearen ondoren borrokalari errepublikanoak isiltasunean eta ahanzturan erortzeari buruzko bere bertsioa emango du. Horrela, argumentuaren garapenak memoriaren prozesua narratibizatu eta metaforizatuko du, ez orainaldian aurkitzen dugun iraganaren presentzia gisa, baizik eta iraganaren gakoak haiek ahaztu edo isildu dituen gizarte giro batean bilatzeko lan gisa³. Bilbearen artikulazioa, hortaz, memoriaren funtzionamendu pertsonalaren metafora bilakatuko da, eta irakurlea

OHARRAK

3 | Argumentuaren egitura hori, non egungo pertsonaia bat pixkanaka hurbileko iraganaren azterketan eta berreraikuntzan murgiltzen den, behin eta berriz errepikatuko da, aldaketa gutxi batzuekin, gerrari eta hasierako frankismoari buruzko hainbat eleberritan. Horien artean, ikus honako hauek: Mala gente que camina (Benjamín Prado, 2006), El nombre que ahora digo (Antonio Soler, 1999), Enterrar a los muertos (Ignacio Martínez Pisón, 2005) testu hibridoak edo duela gutxi argitaraturiko El club de la memoria (Eva Díaz Pérez, 2008).

bere logikan murgilduko du.

3. Estandarizatutako memoria

El club de la memoria (Eva Díaz Pérez, 2008) bezalako duela gutxiko eleberri batek agerian uzten du, hainbat maila testualetan, zenbateraino estandarizatu den azken hamarkadan memoriaren irudiak eraikitzeke modu hori, eta nola iritsi den irakurleak ezagutzeko moduko prozedura sorta; prozedura horiek, haren kontzientzia astindu edo iraganarekiko duen harremanarekin deseroso sentiarazi baino, galdu den bizimodu batetiko nostalgian murgilduko dute, memoria efektuen metaketaren bitartez.

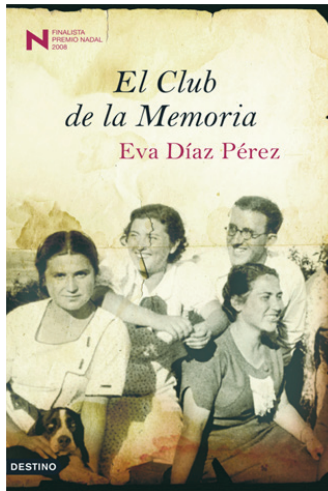
Argazki bat aurkitu ondoren, zinematekako zaharbertzaile batek Errepublikanoen Misio Pedagogikoen kide talde bati buruzko ikerketa hasiko du, eta ondorioz, zenbait idazki, eskutitz eta eguneroko bilatu beharko ditu

La fotografía estaba ajada, manoseada, las esquinas dobladas, algunos rostros parecían borrosos y gastados. Era como una de esas estampitas de santos, casi brumosas por el roce impaciente del creyente, agrietadas por el tiempo... (Díaz Pérez: 2008)

Aipu hori eleberriaren promozio orrietatik ateratakoa da, eta egungo kulturak memoriaren irudiak sortzeko erabiltzen duen modu gero eta estandarizatuagoa laburbiltzen du; gainera, egungo memoriaren kulturen funtzionamendua erakusteko metafora ere izan daiteke, adibide onenena zein zakarrenena. Garrantzia duena ez da horrenbeste iraganeko munduaren berezko izaera, baizik eta haren oroimena gaur egungo munduan txertatzeko zailtasuna. Melodramatik eta foiletoitik jasotako prozedura testualak erabilia, baina haiei funtzio berria emanda, ahotsa iraganeko objektuetan sedimentaturiko denboraren aztarnetan geratuko da: iraganeko mundua orainaren urruneko isla gisa azalduko da, eta narrazioaren alderdirik garrantzitsuen haiei aurkikuntza eta orainaldian ateratzeak eragiten duen inpaktu emozionala izango da.

Adibiderik argienetan, estrategia horrek pertsona batek iragana ulertzen saiatzeko moduari edo beti iraganaren irudi osagabea eraikitzeke moduari buruzko azterketa konplexu eta emankorrak sortu ditu. Adibiderik zakarrenetan, harreman konplexu horren adierazpenaren ordeztasunaz adierazi dugun «memoria efektu» hori eragitera bideraturiko prozedura sorta aurkituko dugu. *El Club de la Memoria* eleberriaren azala metatze estrategia horren adibide garbia da, eta guztiz bat dator lehen aipatu dugun pasartearekin: sepia koloreko argazkia, hertz higatuak, orbanak eta zimurrak

paperean... horrek guztiak atmosfera ezagun batean murgiltzen gaitu eta gainera, izenburuak indartu egiten du hori argi eta garbi.



Argudia daiteke, gezurrik esan gabe, azken urteotako hainbat kultura testutan zehar sakabanaturiko memoria efektu horiek garrantzi diskurtsibo eta kulturala eman diotela memoria historikoaren gaiari, eta nolabait, sintaxi eraginkorra eta ezaguna eraiki dutela adierazteko *estilo kulturalik* ez zuen arazo bati. Hori egia da, baina egia da, halaber, kasu gehienetan, memoriaren efektuak sortzeko modu erretorikoan oinarrituriko estilo horrek, zeresan historiko eta politiko sakona duen arazo bat uniforme bilakatzen jo duela eta erretorika sentimentalaren eremura bideratu duela; ondorioz, gatazka oro nostalgiaren eta malenkoniaren bahetik pasara du, eta José Luis Garciren zinemaren muturreko kasuan «tristuraren» bahetik.

Vicente Sánchez Bioscack adierazi du *You're the One (Una historia de entonces)* (José Luis Garci, 2000) lanean memoriari buruzko hausnarketa melodrama klasikoaren mendean agertzen dela erabat, eta gerra ondoko egoera historiko hori eraldatu egiten duela, bere hitzetan: «[...] que convierte la represión, la muerte y la sordidez de una época en un rasgo de estilo, en paisaje de la memoria, pero un paisaje que es la esencia del ser humano, al margen de cualquier contingencia» (2006: 304) Paradoxikoa izanagatik zabaldua dagoen ohiturari jarraiki memoriaren erretorikak lagundu egiten du irudikatzen duen garaia historiari kanpo kokatzen, gatazka politikoak eta haien eragin historikoak nostalgiaren eta neurri metafisikoko oinazearen irudikapen huts bilakatuz. Testuinguru horretan, prozesu historikoak sentimendu hori egiazko bilakatzen duen testuinguru bisuala baino ez dira izango.

Irudikatze testura horrek nahita kentzen die pisu sintaktikoa

potentzialki historikotasunez edo adierazpen indarkeriaz beteriko elementuei. Horixe da Sánchez-Bioscak «memoriaren estandarra» (2003: 48) deitzen duenaren oinarria, «memoria betebeharrak» arduratzeko bere buruari ezarritako lana betetzen saiatuko bada ere, industria kulturean gailentzen diren irudikapen moduekin inolako talkarik egiten ez duen diskurtsoaren, irudikapenaren eta historiaren ikuskeratik egingo baitu. Aitzitik, bere barnetik aterako da nahiz eta bere disidentzia behin eta berriz aldarrikatu.

Isaac Rosaren bi eleberrik eraso bikaina eta zuzena egin diote joera horri. *El vano ayer* (2004) lanak errepresio frankistari buruzko memoria estandarra sistematiko deseraikiko du: eleberriak zera erakutsi nahi zion irakurleari, narratzaileak zer aukeraketei egin behar zien aurre 1965eko ikasleen borrokekin loturiko gertakizun bat kontatzeko unean; aurreko eleberrietan tipifikaturiko egoeren erreperitorioa azaltzen zuen; bere iturri historiografikoak erakusten zituen eta haietan oinarrituta eginiko fikzionatze lana ironikoki komentatzen zuen; memoriaren erretorikaren ohiko baliabideez hitz egiten zuen eta haiek saihesten saiatzen zen, edozein memoria efektu nahita hautsita. Oro har, memoriaren narrazioaren ohiko moduak hausten saiatzen zen lana izaki, itzulezinezko puntu batera iritsiko da eta blokeatu egingo du irudikatze aukera bera. Nolanahi ere, bere historia kontatzea lortzen zuen, nahiz eta erabilitako egitura guztiz biluzik agertu irakurlearen aurrean.

¡Otra maldita novela de la guerra civil! (2007) eleberria urrunago iritsi zen memoriaren estetika kodeak eta konbentzioak aztertzeko lanean. Guztiz ezohikoa den arren, Rosak bere hastapenetako *La malamemoria* (lehenik 1999an argitaratua) eleberria berrargitaratu zuen, baina irakurle baten iruzkin kritikoak erantsi zizkion. Iruzkin horietan, irakurleak eleberriak oinarri zituen osaketa prozedurak diseinatu zituen inolako errukirik gabe eta zorroztasunez. Fikziozko irakurlearen ahotsa *La malamemoria* eleberriaren egiazko kapituluekin tartekatzen zen eta jatorrizko eleberriak memoria efektua lortzeko erabiltzen zituen elementu testualak antzeman, kritikatu eta ikusgai uzten zituen: esaldien erritmo geldoa, hizkera zaharkitua, denboran izozturiko giroak, pixkanaka gorroto litzak eta irrazionalak azaleratuko dituen landagune mitifikatua, «lirismo hanpatuaren» estrategia metatzailea (2007: 366).

Horrela, Rosaren eleberriek ez dute irakurlea memoriaren unibertso konbentzionalizatuan sartzen, ordea, unibertso hori gero eta modu estandarizatuagoan eraikitze erabilitako mekanismo kulturekin eta diskurtsiboekin aurkarazten dute, oso erraza baita unibertso hori nahita antolaturiko efektu testual sorta batekin identifikatzea. Rosaren testuei ematen diegun balioa gorabehera, oso konplexuak baitira adostasunera iristeko, haren deseraikuntza proiektuak

erakusten digu kulturaren industriek memoria eta egungo gizartearen hurbileko iragana irudikatzeke modu egokituz ezarri duten formula bat dagoela, eta hortaz, gero eta estilo sendoagoa dagoela eta estilo horrek gero eta aldagai formal gutxiago dituela. Ondorioz, iraganaren eta memoriaren irudikapen disidente orok aintzat hartu behar du prozesu hori.

4. Lekukoaren aroa eta subjektu-biktimaren instituzionalizazioa

Memoriari buruzko narrazio berrien funtsezko alderdi bat gertakizunen lekuko zuzenek, gerratik edo errepresiotik bizirik irten zirenek edo, oro har, gertakizunen esperientzia pertsonala eman dezakeen edonork narrazio ia guztietan duen garrantzia da. Berez, azken garaietako eleberrietako askok kontakizunaren momentu goren gisa ezarri dute ikerlariak / historialariak / idazleak, berreraikitzen ari den gertakizunen alderdi ulertezin bati buruzko gakoa emango dion lekuko zuzenarekin topo egiten duen unea.

Berriz ere, *Soldados de Salamina* joera narratibo horren adibide argienetako bat da: Sánchez Mazasi buruzko ikerketa guztia, dokumentu historikoen azterketetan oinarritzeaz gain, bizirik irteela lortu zuten *basoko lagun*en testigantzetan oinarritzen da. Lagun horiek ekaitza pasa arte eta gerraren amaiera iritsi arte ezkututzen lagundu zioten idazle falangistari. Baina, batez ere, eleberriaren amaierako zatia, behin betiko testigantzen bilaketa da, antza nagusien aginduak bete ez zituen eta, gizatasun zentzuak bultzatuta, Sánchez Mazasi alde egiten utzi zion Miralles milizianoarena. Eleberriak lekukotza horien fikziozko izaera edo izaera errealekin jolasten du, baina garrantzitsuena da, gure kultura garaikidearen berezko ezaugarri bati jarraituta, historia bizi izan duten subjektu anonimo diren gertakarien lekukoak ezagutza absolutuaren jabe egiten dituela, iraganari buruzko ohiko kontakizunak iraultzeko gai dena.

Keinu horrek, zalantzarik gabe, Historia ulertzeko modu berriari jarraitzen dio, baita hura idazteko eta gizarteratzeko joerari ere. Alde batetik, joera horrek, historiografiaren diziplina eraldatu du, eta, batez ere, azken hamarkadetakoa iraganaren irudikapen kulturalak. Paradigma aldaketa horren erdian, gerraren eta errepresioaren lekuko zaharrak historiografiaren korrante berrien objektu pribilegiatu bilakatu ziren; historiografiak haien memoria baliatuko zuen indarkeriaren ondorio subjektiboak eta agiritegietakoa dokumentuek aipatzen ez zuten guztia aztertzeke, hori guztia lekukoaren hitz biziari itsatsita baitago. Bestalde, haien testigantzak hirurogeita hamarreko eta laurogeiko hamarkadakoekin parametroekin zerikusi gutxi zuten

dokumental bolada berri baten oinarri bilakatu ziren⁴.

Adibide gisa, Jaime Caminoren dokumentalek ezin hobe erakusten dute Espainiako kulturak nola aldatu dituen lekukotzen erabilera eta balioa historia eta memoria garrantzitsuak gisa. *La vieja memoria* (1977) film aitzindariak gerrari buruzko narrazio tirabiratsua jorratzen zuen gatazkako pertsonaia garrantzitsuen lekukotzen bitartez, adibidez, Dolores Ibárruri, Federica Montseny, Enrique Lister..., eta haien balioa lekukoaren dimentsio historikoarekin eta diktadurak eta erbesteak iraun zuten hamarkadetan isilarazitako ahotsak entzuteko aukerarekin zegoen lotuta zuzen-zuzenean. Nolanahi ere, 24 urte geroago, *Los niños de Rusia* (2001) filmak nortasun eta ideia politiko ezezaguneko lekukoaren ahotsak bildu zituen, eta haren zilegitasuna ez zegoen gatazkan egiten zutenarekin edo orduan zuten erantzukizunarekin lotuta, ostera, guztiz apartekoa den esperientzia bat bizi izana zen zilegitasuna ematen ziena.

Lekukoak aukeratzekoan aldaketa hori gertatu izana eta haien testigantzei balioa ematea ez zen, inolaz ere, pasadizozkoa, erabat aldatzen baitzuen bi filmek proposatzen zuten iragana irudikatzeko modua. Lehenik, prozesu politiko errepublikanoaren eta gerraren ikuspegi globaletik arreta Espainiako historiarentzat garrantzi askoz ere txikiagoa izango duen elementu batean kontzentratuko da, pertsona talde baten bizi esperientziarekin askoz ere lotuago egongo dena. Bigarrenik, lekukoak, prozesu politiko eta militarren protagonistak izatetik gizon eta emakume anonimoak izatera igaroko dira, beraien ekintzek oso eragin txikia izan zuten prozesu horren subjektu jasaileak izango dira (zentzu gramatikalean). Hirugarrenik, haien ahotsen balio nagusia denbora luzez zentsura jasan zuten gertakizunen bertsioaren garrantzi historikotik subjektu anonimo horien esperientziaren dentsitate eta apartekotasunera eta haiek gertakizunen irudikapenari emango dieten kutsu afektibo berezi eta guztiz subjektibora igaroko da.

Aldaketa hori estu lotuta zegoen Annette Wieviorkak lekukoaren aroa (1998) deitu zuenarekin: Lekukoak gertaerak bizi izan dituen estadio kulturalak legitimoena dirudi haiek irudikatzeko eta afektibotasunez betetako lekukoaren hitzek historiografiaren diskurtso analitikoak lortu ezin dezakeen egia eta interes maila duela dirudi. Aro horrek, hortaz, alde batera utzi ditu –inolako espiritu askatzailerik gabe– iraganaz hitz egiten duten diskurtsoen arteko hierarkia zaharrak eta zilegitasunari heltzeko inongo puntu finkorik ez duten eremu batean sartu ditu.

Caminoren dokumentalak prozesu horren sintoma dira, baina lekukoaren diskurtsoarekiko errespetua lekuarekikoa ere eta memoriari buruzko diskurtsoetako ohiko tratamenduen *doxa* tik urruntzen ditu. Izan ere, testigantzak egia historikoa sortzeko gune

OHARRAK

4 | Lekukoaren adierazpen posizioari buruz eta hark memoriaren eraikuntzarekin duen harremanari buruz luze hausnartu dugu hemen: Peris Blanes (2005). Gaur egun lekukotzak memoriaren politikei lotzeko erabilitako moduari buruz Txileren kasu paradigmakoan luze jardun dugu hemen: PerisBlanes (2008).

gisa duen garrantzia aldarrikatze horrek, zalantzarik gabe, ohiko historiografiak aintzat hartzen ez dituen historiaren pasarteei buruzko jakintza eskain dezaketen ahots anonimoei zilegitasuna emateko borondatea erakusten du. Zentzu horretan, lekukoen eta bizirik irten zirenen ahotsen balorazioak irismen politiko eta kultural handia izan zuen hasieran, iraganari buruzko kontakizun ofizialak desmuntatzen saiatzen ari baitziren memoria ofizialak isilarazitako beste ahots menderakaitz batzuetan oinarrituta. Hala ere, gaur egungo industria kulturalak lekukotzak bere eremuan kokatu dituen modua oso urrun geratzen da hasierako bultzada horretatik, nahiz eta bere aura aldarrikatzailea erabili balioa emateko.

Aitzitik, testigantzek kulturaren industrian azken urteetan irabazi duten garrantzia zuzenean dago lotuta haien errentagarritasun dramatiko handiarekin, haien interes historikoaz harago, lekukotzek halabeharrez kontaktzen dituzten gertaerei buruzko irudikapen subjektiboa eta afektibotasunez bete baitaude. Ez da harrizkoa, hortaz, testigantzak pribilegiozko elementutzat hartzen dituzten egungo dokumentalen, telebistako programen eta erreportajeen ugaritzeak arreta gutxiago eskaintzea datuen fidagarritasunari eta azterketaren sakontasunari karga dramatiko handia izango duen gertaeren errepresentazioa sortzeari baino. Azken joera horrek ez ditu prozesu historikoak abstraktuan irudikatzen, baizik eta haien eragin konkretuei lotuta –normalean mingarriak direnak– eta subjektibotasun jakin batekin. Kasu askotan, gertaerak eta haien kausak eta logika historikoa bigarren planora igarotzen dira haiek gogoratzeak lekukoan eragiten dituen emozio indartsuengatik lausotuak.

Horri buruz bi gogoeta egin beharko lirateke. Lehenik, Wieviorkak «lekukoaren aroaren» sendotze gisa deskribatzen duena fenomeno handiago baten dimentsio kulturala eta sinbolikoa dela esan beharra dago, eta politika instituzionalei eta gizarte borrokei eragiten diela; Vinyesek *subjektu-biktimaren instituzionalizazio*, gisa deskribatu du fenomeno hori, biktimen sufrimendua hartzen baitu iragan traumatikoa kudeatzeko urrats nagusi gisa arestian aipaturiko *adiskidetzearen ideologiaren* parametroetatik:

Más que una persona (una biografía, un proyecto), el sujeto-víctima constituye un lugar de encuentro con el que el Estado genera el espacio de consenso moral sustentado en el sufrimiento impuesto (...). Un espacio que reúne a todos, desde el principio de que todos los muertos, torturados u ofendidos son iguales. Algo que resulta tan indiscutible empíricamente como inútil y desconcertante a efectos de comprensión histórica, al disipar la causa y el contexto que produjo el daño al ciudadano. Ese aprovechamiento del sujeto-víctima genera un espacio en el que se disuelven todas las fronteras éticas (Vinyes, 2010).

Bigarrenik, gertaerei buruzko bere bertsioa kontaktzen duen biziraule

baten eszena hain dago txeratura ikus-entzunezkoen munduan ezen bitarteko horren berezko logikaren eta ekoizpen ohituren mende baitagoen. *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003) eleberraren zinemarako bertzioak azken muturrera eraman zuen joera hori: Hainbat eszenatan Ariadna Gil aktoreak, Lola Cercasen rolean –Javier Cercasen irudia pantailan– elkarrizketak egiten zizkien eleberrirako beren lekukotzak emanak zituzten egiazko lekukoei, esaterako Joaquim eta Jaume Figueras, Daniel Angelats eta María Ferréri eta hortaz, lekuko horiek beren lekukotza bera dramatizatzen eta fikzio bilakatzen ari ziren. Hortaz, lekukoek beren diskurtsoaren naturaltasuna, inprobisazioa eta protagonistaren aurreko erreakzioak antzestu egin behar zituzten. Plangintza zinematografikoak jarraian muntatzen zituen, haien artean aparteko *raccord*-a ezarrita, fikziozko rola egiten zuen zinemako izar baten irudiak eta Figueras, Angelats eta Ferré lekuko errealeak.

Horrek berekin ekarri zuen lekukoen hitza ikuskizunaren logikan behin betiko sartzea. Gainera, filmaren oinarria zen irudikapenaren etika – ez ordea, oinarri zuen eleberrarena– laburbiltzen zuen. Izan zuen arrakasta itzelak pentsarazten digu horixe dela gure kulturaren zati handi baten euskarri den irudikapenaren etika: Hau da, ez dagoela ikuskizunaren bideen eta irudikapen historikoaren bideen arteko kontraesanik; are gehiago, ez dagoela desberdintasun nabarmenik zinemako izar baten eta gerrako biziraule baten aurpegiaren artean, eta indarkeriak ez duela inolako lekurik izan behar haien irudien muntaketan.

5. Lekukoa eta museo ekumenikoa

Horrek ez du esan nahi lekukoen eta bizirauleen testigantzak ez duela lekurik izan behar hurbileko iraganaren irudikapen kritiko eta politikoki disruptiboetan. Caminoren filmek edo memoriaren elkarteek edo gizarte plataformek eginiko dokumentalek zenbait bide erakusten dizkigute, non testigantzak, iraganari buruzko beste diskurtso eta jakintzekin batera, ezin hobe txerta daitezkeen hurbileko iraganari buruzko irudikapen konplexuetan eta horrela mintzagai dituzten fenomenoak eta haiek eragindako bizipenak argitzen lagundu.

Nolanahi ere, hori ez da egungo kulturaren industrian orokortutako joera; industria horren barruan lekukotzen balio politikoak indarra galdu du pixkanaka eta errentagarritasun dramatiko eta eragin emozionala sortzeko gaitasuna gailendu da. Testigantzen erabilera orokortuak, nire ustez, artikulua honetan aztertu ditugun joera kulturalen zati handi bat laburbiltzen du: memoriaren pribatizazioa eta subjektibizazioa, efektu sensorialen sorrera, gertakizunak arrazoitu behar ez izatea, hiperafektibotasuna... Hitz gutxitan, testigantzen

erabilera estandarizatuak muturrera eramaten ditu eta kontzentratu egiten ditu kulturaren industriak eta erakundeek *memoria on* (Vinyes 2009: 25) gisa izendaturiko eta kulturalki adiskidetzearen ideologiari loturiko memoria estandarizatu horren joera orokorrak.

Artikulu honen hasieran adierazi dugu egungo kulturaren memoriaren paradigmatik duen izaera nahasia, sarritan asimetrikoak diren haren bi alderdiekin loturikoa: aldarrikapen politikoarena eta berreraikitze afektiboarena. Hortaz, lekukotzak (egiazkoa edo fikziozkoa) diskurtso pribilegiadun gisa eta biktimak irudi totemiko gisa azalatu izanak are gehiago desorekatu du iraganari buruzko diskurtso kulturalen balantza. Ondorioz, lekukoen esperientziaren adierazpen publikoa bera, Trantsizioaren «isiltasuna» hausten zuen eta historiako eragile ahantziei ahotsa itzultzen zien heinean, «memoria betebeharraren» ideiarekin loturiko egintza zibiko, moral eta politiko gisa aurkeztu da.

Agian horregatik, hurbileko iragana irudikatu nahi zuten diskurtso kulturalen zati handi batek hizpide zuten errealitate historikoaren irudikapena automatizatu egin dute hein batean, memoriaren ideia azaltze hutsak –edozein modutan egiten dela ere– behin betiko legitimatzen zituela baitzirudien. Testuinguru horretan, gerraren edo errepresioaren lekuko zaharren irudiak gatazkaren irakurketa politikoa saihesten zuen irudikapen mota bat bideratzeko erabili dira, egungo gizartean eragin emozionala izan dezaketean gerraren eta diktaduraren osagai afektiboek berebiziko garrantzia emanaz eta gertaera horiei buruzko edozein hausnarketa moral alde batera utzita.

Extranjeros a sí mismos (2000, Javier Ríoyo eta José Luis López-Linares) bezalako film batek irudikapen mota horrek gaur egun dakarzkigun arazo eta kontraesanetako asko laburbiltzen ditu nire ustez. Filmak itxuraz ezinezkoa dirudien erronkari egiten dio aurre: ikuspegi eta sentsibiltate beretik zeresan historiko oso bestelakoa duten hiru esperientziari heltzea: Mussolinik gerran zehar Espainiara bidali zituen tropa faxistena, Errepublikako gobernu babestu zuten Brigada Internazionalistena eta II. Mundu Gerran alemaniarren alde egin zuten Dibisio Urdineko kideena. Asoziazio bitxi horri koherentzia estetiko emateko modu bakarra beren esperientziak hunkiberatasunez beteriko borrokalari ohien bitartez adieraztea zen. Beren proiektuen dibergentzia politiko erradikala, tonalitate emotibo homogeneo batek lausotuta agertzen zen.

Hubo un tiempo no tan lejano en que muchos jóvenes apasionados o manipulados eligieron hacer la guerra. Llegaron de todo el mundo, dispuestos a morir o matar en una edad más propicia al amor.

Egunsenti baten eta Miles Davisen musika malenkoniatsuaren hondo abstraktu eta zehaztugabearen gainean, Emma Suárezen

ahots goxoak irekitzen zuen filma hitz horiekin, film osoa zeharkatzen zuen zentzuaren gako bikoitza emanez. Alde batetik, gerra zibila ia irrealia zirudien iragan sinboliko oso urrun batean txertatzen zuen, denbora mitiko baten modura. Bestalde, antzinako borrokalari gazteen esperientzia politikoari gure garaietan beste bizipen mota batzuei baino ez dagokien intentsitatea ematen zien. Horrela, filmak ahanzturara kondenaturiko ahots sorta bat salbatzen zuen lan gisa aurkezten zuen bere burua, eta aldi berean, gaur egun desagertua dirudien grina politikoa aldarrikatzen zuen. Bitxia da, keinu horrekin bere burua zuritu edo zilegitu ondoren, filmak bizkarra ematea hizpide zuen gatazka politikoaren izaerari eta gatazkak lekukoen kontzientzian lortu zituen oihartzun afektiboak aztertzeraino baino ez mugatzea.

Lekukoen bitartez eginiko beste garai batzuen ebokazioak, kolpe batez ezabatzen zuen filmak erretratatu nahi zituen hiru esperientzien heterogeneotasuna. Horrek azaltzen du zenbait momentutan filmak enpatia handia erakutsi izana italiar borrokalari ohiek laurogeita hamarreko hamarkadan egiten zituzten oroitzapenezko bileretako zeremonia erabat faxistekin. Hain zuzen ere, agure faxisten oroimenetik, zeremonia horiek zuten emozio eta justizia maila, kamerari, ahots dardartiz, gerrari buruzko beren oroimenez hitz egiten zioten borrokalari antifaxista zaharrenean berbera zen.

Borrokalarien aukera politikoak agureen hiperemozionalitatearen bitartez tratatzeko arinkeria horrek ez luke garrantzi handiegirik izango ez balio logika kultural nahiko orokortu bati erantzungo. Logika horren barruan lekukotzen erabilera estandarizatuak iraganarekiko begirada guztiz emotiboa sortzen du, eta begirada horretan, memoriaren aldarrikapen politikoak iraganeko aukera eta jarrera politikoaren azterketa gaur egun dituen oihartzun afektiboaren azterketatik aldatzen du. Kasu askotan, esaterako *Extranjeros de sí mismos* lanaren kasuan, mota askotako esanahi historikoa duten elementuak nahastu egiten ditu ikuspegi emotibo berberetik begiratzen dituelako.

Iraganaren irudikapen mota horren arrakasta kulturala aurretik deskribatu ditugun prozesuen ondorioa da, zalantzarik gabe, eta, bereziki, biktimaren minari emandako garrantziarena, biktima irudikapenaren subjektu pribilegiaduntzat hartuta; hark indarkeriaren ideia substantzializatzen du, indarkeria protagonista izan zen eta ahalbidetu zituen proiektu historiko eta sozialetatik aldentuta. Hain zuzen ere, Ricard Vinyesek *museo ecuménico* (2010) deitu duenaren adibide paregabea da; bertan, memoria, elkarri aurka egin zioten bando guztien memoria (emozionala, ez politikoa) deitzeko ahalegina egingo da:

el escenario de múltiples formatos en el que es asumida y representada la igualdad de todas las *confesiones* (opciones, ideas, éticas, políticas...) con el resultado de constituir un espacio altamente autoritario, pues lejos de presentar la pluralidad de memorias, las diluye en el relato de un éxito colectivo -la reconciliación, que ha dejado de ser un proyecto político para convertirse en un mero discurso ideológico- y que es presentado como la única memoria posible, la *buena memoria* (Vinyes, 2010).

Memoria ezberdinak –politikoki aurkakoak eta norabide ezberdin eta baztertzailleetan doazen herrialdearen proiektuak dituztenak– adiskidetze-kontakizun bateratu batean disolbatzen dituen eremu autoritario horrek, memoriaren kulturen logika eta planteamenduak inbaditzea eta eraldatzea lortu du Espainian. Zorionez, eremu kultural guztiek ez dute etsi gero eta estandarizatuagoak diren dinamika horien aurrean, baina egia da azken urteotan kulturaren industriak hurbileko iragana irudikatzeko zenbait logika inposatu dituela, eta itxuraz neutralak diruditen arren, atzean indar ideologiko handia dute, helburutzat kausalitate historikoa ezabatu eta gatazka politikoa disolbatzea dutenak.

Hori baino gehiago; lan honetan aztertu dugun moduan, prozesu historikoak inpaktu emozionalaren eta subjektiboaren alderditik berrirakurrita, irakurleen eta ikusleen enpatia lortu dute, soilik drama afektiboa azpimarratuz eta aurkezturiko egoera historikoaren ulermen zentzuduna zintzilika utzita. Horrela bakarrik uler genezake egungo Espainian, teniente faxista baten oroimen hunkituak nazioarteko brigadista zahar batenaren balio bera izatea: bien alderdirik garrantzitsuena haien funtzionaltasun dramatiko handia da, bi testigantzek ikusleari helarazten dioten emozioa, biek beren barru-barruko sentimenduak nola ateratzen dituzten ikustea. Joera kultural horrek irakurleak murgiltzen dituen hutsune etikoa kezka arrazoi bilakatu beharko litzateke egungo Espainiako gizartearentzat.

Bibliografía

- Barthes, Roland [1968] (1987) "El efecto de realidad" *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós: 179-187.
- Cercas, Javier. (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- Díaz Pérez, Eva. (2008) *El club de la memoria*. Barcelona: Destino.
- Gómez López-Quifones, Antonio. (2006) *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española*. Madrid: Iberoamericana/ Vervuert.
- Martínez Pisón, Ignacio. (2005) *Enterrar a los muertos*. Seix-Barral.
- Monroy García, Eugenia. (2008) *El pretérito narrado, un debate del presente. Un acercamiento a la relación entre la última narrativa sobre la Guerra Civil española y la memoria colectiva*. Trabajo de máster, inédito, UAB.
- Peris Blanes, Jaume. (2005) *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Peris Blanes, Jaume. (2008) *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*. València: Quaderns de Filologia.
- Prado, Benjamín. (2006) *Mala gente que camina*. Madrid: Alfaguara.
- Rosa, Isaac. (2004) *El vano ayer*. Barcelona: Seix-Barral.
- Rosa, Isaac. (2007) *¡Otra maldita novela de la guerra civil!* Barcelona: Seix-Barral.
- Sánchez Biosca, Vicente. "La memoria impuesta. Notas sobre el consumo actual de imágenes del franquismo". *Pasajes* 11 (2003): 43-50.
- Rosa, Isaac. (2006). *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la memoria*. Madrid; Alianza.
- Soler, Antonio. (1999) *El nombre que ahora digo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Vinyes, Ricard. "La reconciliación como ideología" *El País* 12/08/2010
- Vinyes, Ricard. (2009) "La memoria del Estado" *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. (Vinyes, ed) Barcelona: RBA: 23-66.
- Wieviorka, Annette. (1998) *L'ère du témoin*. Paris: Plon.