

#04

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 consciencia 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 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)

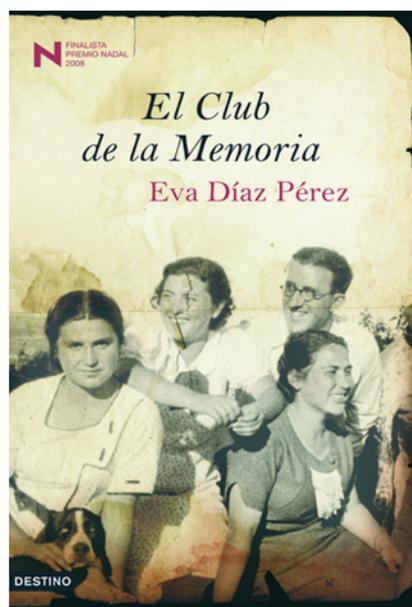
Esta cita, recogida en las páginas promocionales de la novela, condensa una forma de crear imágenes de la memoria cada vez más estandarizada en la cultura actual y que puede servir como metáfora del modo de funcionamiento de las culturas de la memoria actuales, tanto en sus mejores ejemplos como en los 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 Garcí, por la 'murria'.

Vicente Sánchez Biosca ha señalado cómo, en *You're the One (Una historia de entonces)* (José Luis Garcí, 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- se 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, releendo 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-Quiñones, 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.