

*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 merkatarizarako - 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 kulturek 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 «siltasunaren 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 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 berrikuspenetara 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 dioen bezala, azken aldian gertatu den gerrari buruzko eleberrien, memoriaren, historia liburuen, dokumentalen eta fikzioen ugaritze berri hori ezin da, besterik gabe, Espainian kontzientzia historiko-politikoaren berpiztearen ezinbesteko sintomatza 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 desaktibatuta dute tresna kulturaletako 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 korapilatsua, haren kudeaketaren eta erabileraren inguruan hausnartu dute egungo historialariek eta soziologoek deskribaturiko prozesuekin lotuko da.

1. Memoriaren pribatizazioa

Estatuaren eta hurbileko iraganaren memoriaren arteko harremanei 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 oinarrituz borondatez despolitizaturiko hurbileko iraganaren memoria sozializatzeko – 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 deshisorizazio 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 Estatuak sartzen gorpuak hobitik 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 errealitatearen ikuspegia helduz. Horrela kontraesan ironikoa sortzen zen mundua haurren formula sorta batekin azaltzen zuen narratzailearen begiradaren eta ikuslearentzat askoz ere konplexu eta lehorragoa zen errealitatearen 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 aldeniduz. Objektuek kontakizunean duten garrantziaren azalpena (*Trabant* ibilgailua, *Sprenwald* pepinotxo kaxak) filmeko pertsonaiengan dagoeneko existitzen ez zen mundu batean bizitako afektuak pizteko gaitasuna da.

Illo 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 zitzaie 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 politikoeekin 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 kulturalak hainbat prozedura formal garatu dituzte eta urteak igaro ahala irakurleak eta ikusleak unibertso eroso eta urrun horrekin identifikatzera iritsi dira, unibertso mitifikatua eta indarkeriaz betea, aldi berean gurea eta besterena, memoriaren unibertsoa, finean. Prozedura horien bihotzean, eta

gure terminologia onartuko duzuelakoan, *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 narratzailerik ez zuten eta, ondorioz, azterketa estrukturalik egin ezin zitzairen 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 kartoio piloaz osaturiko piramidea» (Barthes, 179) eta nahiko erraza zen piano zaharrari zentzu funtzionala bilatzea –gainbeheran zegoen gizarte klasearekin lotua– baita kutxei eta kartoioei 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 errealitateaz hitz egiten ari zaizkigula, diskurtsotik at dagoen errealitate bati buruz. Barthesek «erreferentzialitatearen ilusio» izena eman zion horri².

Ildo horretatik, gai nagusitzat hurbileko iragana duten azken urteetako eleberri, film, argazki eta diskurtso kultural askotan, antzeko zerbait aurki dezakegu: itxuraz inolako balio narratzailerik 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 zehaztugabeen 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 errealitatearen efektuaren analogoa, baina hark aztertutako errealitatearekiko 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 antzezenaren 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 eraikitzeke beste testu batzuetan zorrotasun handiagoarekin edo txikiagoarekin behin eta berriz erabili diren oinarrizko beste eragiketa batzuei lotzen zaizkie, memoriaren ideia nolabait metafora bilakatzen dutenak argumentuaren mailan bertanl.

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 lekukoek elkarriketak aztertuko ditu, Bosgarren Brigadako miliziano izandako Mirallosekin topo egitera eramango duen ibilbidean. Mirallosek gerran gertaturikoari eta gerraren eta erbestearen ondoren borrokari 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.

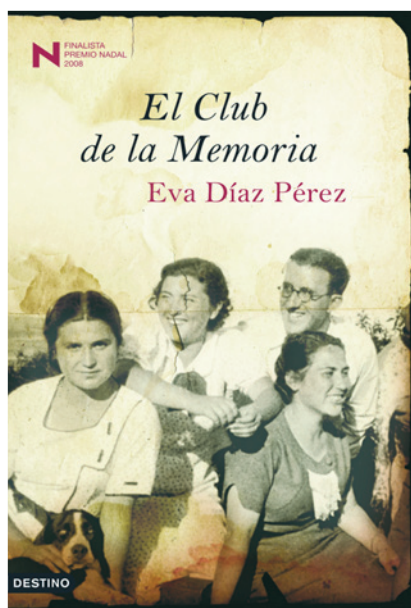
Argazki bat aurkitu ondoren, zinematekako zaharberritzaile batek Errepublikanoen Misio Pedagogikoen kide talde bati buruzko ikerketa hasiko du, eta ondorioz, zenbait idazki, eskutitz eta eguneroko bilatu beharko ditu

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 garrantzitsuena haien 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 ordeztu aurretiaz 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 nostalgialaren eta malenkoniaren bahetik pasarazi du, eta José Luis Garciren zinemaren muturreko kasuan «tristuraren» bahetik.

Vicente Sánchez Bioscak 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 historiatik kanpo kokatzen, gatazka politikoak eta haien eragin historikoak nostalgialaren eta neurri metafisikoko oinazearen irudikapen huts bilakatuz. Testuinguru horretan, prozesu historikoak sentimendu hori egiazko bilakatzen duen testuinguru bisuala baino ez dira izango.

Irudikatzen 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 betebeharraz» 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 errepertorioa 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 irudikatzeko 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 latzak 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 eraikitzeko erabilitako mekanismo kulturekin eta diskurtsiboekin aurkarazten dute, oso erraza baita unibertso hori nahita antolatutako 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 irudikatzeko modu egokitizat 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 irteera 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 testigantzaren 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 errealarekin 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 agiritegietako dokumentuek aipatzen ez zuten guztia aztertzeko, hori guztia lekukoaren hitz biziari itsatsita baitago. Bestalde, haien testigantzak hirurogeita hamarreko eta laurogeiko hamarkadako 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 garraiatzaile gisa. *La vieja memoria* (1977) film aitzindariak gerrari buruzko narrazio tirabiratsua jorratzen zuen gatazkako pertsonaia garrantzitsuen lekukotzen bitartez, adibidez, Dolores Ibárruri, Federica Montseny, Enrique Líster..., 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, oster, 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 espirtu 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 paradigmaticoan 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 *adiskidetzaren 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 txeratuta ikus-entzunezkoen munduan ezen bitarteko horren berezko logikaren eta ekoizpen ohituren mende baitagoen. *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003) eleberriaren 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 antzeztu 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 eleberriarena– 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 aurpegien 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, artikulu honetan aztertu ditugun joera kulturalen zati handi bat laburbiltzen du: memoriaren pribatizazioa eta subjektibizazioa, efektu sentsorialen 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 azaleratu izanak are gehiago desorekatu du iraganari buruzko diskurtso kulturalen balantza. Ondorioz, lekukoaren esperientziaren adierazpen publikoa bera, Trantsizioaren «isiltasuna» hausten zuen eta historiako eragile ahantziei ahotza 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 dezaketen gerraren eta diktaduraren osagai afektiboak berebiziko garrantzia emanaz eta gertaera horiei buruzko edozein hausnarketa moral alde batera utzita.

Extranjeros a sí mismos (2000, Javier Rioyo 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 sentsibilitate beretik zeresan historiko oso bestelakoa duten hiru esperientziari heltzea: Mussolinik gerran zehar Espainiara bidali zituen tropa faxistena, Errepublikako gobernuak babestu zuten Brigada Internazionalistena eta II. Mundu Gerran alemaniarren alde egin zuten Dibisio Urdineko kideena. Asoziazio bitxi horri koherentzia estetikoak 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 borrokalaria 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 lekukoek kontzientzian lortu zituen oihartzun afektiboak aztertzeraino ez mugatzea.

Lekukoek 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 borrokalaria ohiek laurogeita hamarreko hamarkadan egiten zituzten oroitzapenezko bileretako zeremonia erabat faxistekin. Hain zuzen ere, agure faxisten oroimenez, zeremonia horiek zuten emozio eta justizia maila, kamerari, ahots dardartiz, gerrari buruzko beren oroimenez hitz egiten zioten borrokalaria antifaxista zaharrenean berbera zen.

Borrokalaria 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 azterketagatik 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 baztertzaillean 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 berrirakurritu, 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-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.