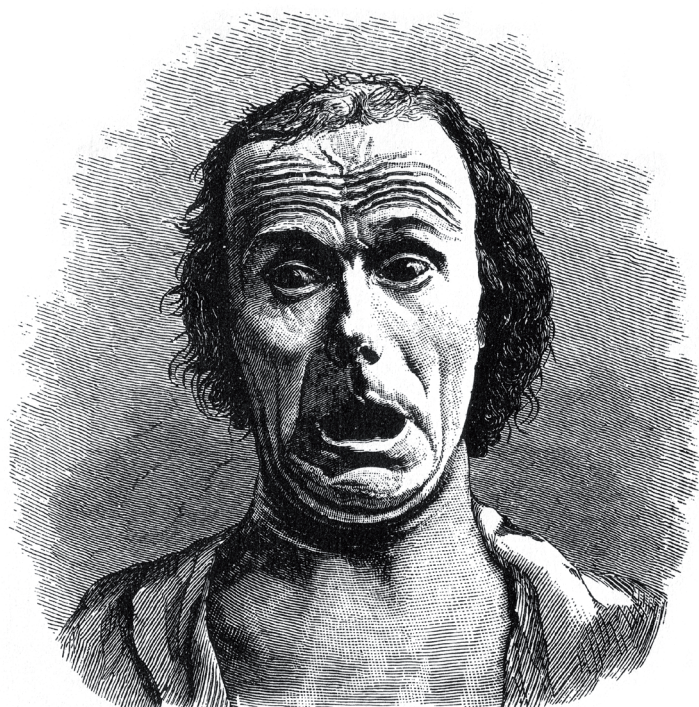


DOSSIER MONOGRAPHIQUE :

**LES ÉMOTIONS
COMME OUTIL DE
COMPRÉHENSION
DES SOCIÉTÉS
IBÉRIQUES
CONTEMPORAINES**

COORD.

MIGUEL RODRÍGUEZ



Comité de rédaction

- Directeur de publication : Sadi Lakhdari, PR, directeur de l'UFR Etudes ibériques et latino-américaines, université Paris-Sorbonne
- Rédactrice en chef : Nancy Berthier, PR, université Paris-Sorbonne, directrice du CRIMIC EA 2561
- Secrétaire de rédaction : Corinne Cristini, MC université Paris-Sorbonne
- Comité de rédaction : Maria Araujo (MC Paris-Sorbonne), Isabelle Cabrol (MC Paris-Sorbonne), Adelaïde de Chatellus (MC Paris-Sorbonne), Irina Enache (doctorante Paris-Sorbonne), Véronique Pugibet (MC Paris-Sorbonne), Nadia Tahir (MC université de Caen), Paul Baudry (doctorant Paris-Sorbonne)

Comité scientifique international

- Federico Alvarez Arregui (UNAM, Mexique)
- Gema Areta Marigó (Universidad de Sevilla, Espagne)
- Jordi Castellanos Vila (Universitat Autònoma de Barcelona)
- Elsa Cross (UNAM, México, Mexique)
- Josefina Cuesta (Universidad de Salamanca, Espagne)
- Regina Dalcastagne (Universidade de Brasilia, Brésil)
- Pere Gabriel Sirvent (Universitat Autònoma de Barcelona, Espagne)
- Enric Gallen Miret (Universitat Pompeu Fabra, Espagne)
- Eduardo González Calleja (Universidad Carlos III de Madrid, Espagne)
- José Manuel González Herrán (Universidad de Santiago de Compostela, Espagne)
- Isabel Pires de Lima (Universidade de Porto, Portugal)
- Maria Rosa Lojo (USAL, Conicet, Argentine)
- Esperanza López Parada (Universidad Complutense de Madrid, Espagne)
- Consuelo Naranjo Orovio (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, Espagne)
- Antonio Niño (Universidad Complutense de Madrid, Espagne)
- Joan Oleza Simó (Universidad de Valencia, Espagne)
- Vicente Sánchez Biosca (Universidad de Valencia, Espagne)
- Julia Tuñón (INAH, Mexique)
- Veronica Zarate Toscano (Instituto Mora de Mexico, Mexique)

Image de couverture : *Terror. From a Photograph by Dr. Duchenne*, Darwin, Charles, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, London, John Murray, 1872, cap XII, p299.

Cet ouvrage est conçu pour être imprimé en recto-verso sur feuilles aux formats A4 et Letter.

Réalisation : Arts Négatifs

<http://www.arts-negatifs.com>

Rédaction : Iberical

<http://iberical.paris-sorbonne.fr>

Édition : Crimic

<http://crimic.paris-sorbonne.fr>

Sommaire

I- Dossier monographique

« Les émotions comme outil de compréhension des sociétés ibériques contemporaines »

Coordination : Miguel Rodríguez

Présentation	7
Miguel RODRÍGUEZ (Université Paris-Sorbne – Paris IV),	
Celos románticos. Celos mórbidos.	
Un capítulo en la historia de la patologización de las pasiones.	13
Javier MOSCOSO (CESIC, Madrid),	
Les dispositifs de sensibilisation des carlistes: une conception militante de l’histoire.	23
Laetitia BLANCHARD (Université Paris-Sorbonne – Paris IV),	
“Un vínculo de amor”: El congreso eucarístico de Madrid (1911) y el nacimiento de los católicos a la vida política.	37
Natalia NUÑEZ (Université Paris-Sorbonne – Paris IV),	
Política y emoción en la retórica revolucionaria.	49
Clémentine LUCIEN (Université Paris-Sorbonne – Paris IV),	
« 11-M ». La mise en scène des émotions, dans les images de presse espagnole : de l’effroi silencieux au cri politique fédérateur.	59
Camille LACAU ST GUILY (Université Paris-Sorbonne – Paris IV),	
La emoción estética en <i>Atlántida</i> de Manuel de Falla: horror, exaltación y religiosidad.	77
Victoria LLORT LLOPART,	
Mujer pasional, mujer ávida de emociones: registro afectivo y actrices nacionales en <i>Popular Film</i> (1926-1937).	89
Evelyne COUTEL (Université Paris-Sorbonne – Paris IV),	

II- Varia

La construcción del estereotipo del enemigo en el franquismo: un ejercicio de historia conceptual regresiva (1977-1936).	105
Francisco SEVILLANO CALERO (Universidad de Alicante),	
Nelson Garrido : identité et hybridation dans la photographie vénézuélienne.	117
Fabiola VELASCO GARIPOLI (Université Paris-Sorbonne – Paris IV),	
Gênero e nação: reflexões a partir da literatura e da crítica feminista.	131
Cláudia J. MAIA (Universidade Estadual de Montes Claros – Brasil),	

III- Documents

- Entrevista a Carlos Sorín. 145
Sandrine CORNU (membre associée du CRIMIC)
- En hommage à Claude Couffon.
Textes et documents rassemblés à la suite de l'hommage du vendredi 9 mai 2014
à l'Institut d'Études ibériques et hispano-américaines. 151
Laurence BREYSSE-CHANET (Université Paris-Sorbonne)
et Ina SALAZAR (Université de Caen).
- « Moi aussi j'ai vécu »
Hughes Labrusse (Philosophe et poète)
 - « Claude Couffon : portrait du traducteur en poète-explorateur »
Jean-Yves Masson (Professeur, CRLC, Paris-Sorbonne)
 - « Chemins croisés. Claude Couffon et la revue *Europe* »
Jean-Baptiste Para (Rédacteur en chef, poète, critique et traducteur)
 - « Claude Couffon : journaliste, professeur, traducteur sous le signe de la poésie »
Marie-Claire Zimmermann (Professeur émérite, Paris-Sorbonne)
 - « El curioso caso del poeta Couffon, o "la noche dicta su silencio" »
Jorge Nájjar (Poète péruvien)
 - « Los dioses en crepúsculo »
Alejandro Calderón (Poète péruvien)
- Deux poèmes et leur traduction par Claude Couffon
Luis Mizón (Poète chilien)
- Intervention de Miguel Couffon
« Alzheimer », poème inédit de Claude Couffon
- Découpage technique des 22 premières minutes de *Barrio*
de Fernando León de Aranoa. 191
Sandrine CORNU (membre associée du CRIMIC)

IV- Comptes-rendus

- Lucio V. Mansilla, *Diario de viaje a Oriente (1850-51) y otras crónicas del viaje oriental*. 242
Julien ROGER (Université Paris-Sorbonne – Paris IV)
- Ángel Esteban, *El flaco Julio y el escribidor*:
Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa cara a cara. 245
Paul BAUDRY (Université Paris-Sorbonne – Paris IV)
- « Sobre la identidad española en las pantallas »
- Feenstra, Pietsie y Sánchez-Biosca, Vicente, *Le cinéma espagnol. Histoire et culture*. 250
Arturo LOZANO AGUILAR (Universitat de València)

- I -

Dossier monographique
Les émotions
comme outil de compréhension
des sociétés ibériques contemporaines

Présentation

Miguel Rodríguez

En la convergencia de diferentes ciencias sociales, este número de la revista *Iberic@l* se centra en la historia de las emociones, campo fértil e innovador que ha suscitado un interés creciente, no exento de debates y polémicas en el mundo académico, con amplia repercusión en los medios de comunicación. El desarrollo de este campo de estudios constituye sin duda un síntoma de las incertidumbres de nuestra época, acrecentadas por la rapidez de los transportes y de las comunicaciones y la difusión continua y lancinante de imágenes impactantes, de sucesos y de espectáculos que acaban inmunizándonos ante tantas emociones. Al mismo tiempo, en las últimas décadas, las reacciones a los abusos, a la injusticia y a la miseria de amplias capas de la población, que desembocan en movilizaciones sociales y en una acción política, requieren para ser eficaces el recurso a la expresión del resentimiento, de la ira y de la indignación. La gestión adecuada de las emociones contribuye a volver significantes reivindicaciones y exigencias, a hacer que sean visibles y dignos de interés los proyectos de organización social por los sujetos sociales susceptibles de encarnarlos. Es sintomático que se defina al sujeto político de nuestros tiempos como *L'homme compassionnel* -el libro de Myriam Revault d'Allonnes- o que el norteamericano George Marcus estudie *Le citoyen sentimental*: son dos títulos sacados al azar de una abundante producción publicada desde principios de este siglo.

Este conjunto de textos se sitúa también en la perspectiva de los caminos transitados desde hace décadas por la historia cultural. Este campo disciplinario no solamente está ligado a una historia social de las representaciones -puesto que sentimientos y emociones están históricamente contruidos-, también se nutre de numerosos análisis abiertos, entre otros, por Foucault y por Norbert Elias, quienes conceptualizaron temas como la vigilancia, el control y el sujetamiento de los cuerpos. La proliferación de *gender studies* también ha influido en el interés por las emociones en la medida en que la construcción del género es manifiesta en la expresión de sentimientos y pasiones -en cuyo estudio, por lo demás, ha brillado desde hace décadas, la historiografía francesa y británica (Georges Duby, Jean Delumeau o Theodore Zeldin, por citar solo algunos nombres). Más recientemente han suscitado curiosidad e interés la obra de historiadores norteamericanos como los Stearn, William Reddy o Barbara Rosenwein. ¿Podemos hablar entonces de una « emotionology », una nueva moda venida a través del Atlántico, de un « emotive turn » -como hubo hace unas décadas el giro lingüístico que se interesó en el valor del lenguaje y del discurso ?

En el cruce de varias disciplinas -la psicología colectiva, la sociología, las ciencias políticas, los estudios culturales y lingüísticos y, por supuesto, las teorías cognitivas y las neurociencias-, el mundo *interdisciplinario* de las emociones corresponde ampliamente a una de las orientaciones del CRIMIC, centro de investigaciones y editor de la revista *Iberic@l*. Lo que sí han mostrado numerosos trabajos en los últimos tiempos es el valor heurístico de las emociones: ya que entran de modo determinante en el proceso de toma de decisión, en la experiencia individual y colectiva, revelan y a veces transforman las posiciones de los que los enuncian, dando lugar a innumerables y diversificados discursos. Pero además su estudio se justifica por haber sido ocultado por los análisis históricos y sociológicos tradicionales que, privilegiando esquemas de explicación “racionales”, insistiendo en los intereses explícitos o en los factores basados en la posición social de los agentes sociales, desdénaban las emociones y las pasiones políticas como superficiales, como meros síntomas de algo más “profundo”. La historiografía así ha basado a menudo sus explicaciones en un cálculo de ventajas por parte de los individuos, así como en una jerarquización “racional” de los factores determinantes.

Este número de la revista *Iberic@l* es el fruto de un programa de varios años, desarrollado por IBERHIS, uno de los ejes del CRIMIC. Fundado por Carlos Serrano quien, al final de su vida estudió dispositivos simbólicos e imaginarios identitarios en la península ibérica, nuestro grupo de investigación se ha preocupado luego por analizar conflictos y movimientos sociales, ya no solamente en una óptica limitada a España, sino abarcando el espacio trasatlántico colonizado por los ibéricos. Focalizar el análisis en los mundos iberoamericanos puede ser particularmente productivo al plantearse en ellos, de modo extremo, realidades y percepciones muy diferenciadas, al ser éstas tan extensas y heterogéneas, al imbricarse modelos culturales que las elites adoptan, modificándolas, de Europa y luego de Norteamérica, con rasgos de las sociedades originarias y de las mezclas étnicas, sociales y culturales -tan fecundas en muchas regiones.

Nuestra propuesta pretende indagar en los elementos pasionales que eclosionaron en la escena socio-política de la península ibérica y de las Américas hispano y lusohablantes en el mundo contemporáneo -a partir del siglo XIX. En estos trabajos, se trata de ver la movilización de recursos a través de las emociones, no como mera expresión de los sentimientos sino como un mecanismo de acción: no tanto como expresión de un agravio, por más adolorida o violenta que sea, sino como manifestación de un agente político en el espacio público. Se confunden pues los elementos pasionales, las emociones y los sentimientos...

¿Los celos son sensaciones, sentimientos o emociones? El “vínculo de amor” forjado en las movilizaciones religiosas debe considerarse como una pasión o es el amor más bien un sentimiento? Y frente a una catástrofe o ante un ataque terrorista, ¿cómo denominar los sucesivos estados a través de los cuales reaccionan los diversos grupos afectados? A fin de cuentas, ¿de qué estamos haciendo la historia? Estas notas preliminares, necesariamente escuetas, señalan la indeterminación de estos conceptos entre sus usuarios. Tales ambigüedades terminológicas han sido en parte causadas por interferencias con el inglés, lengua en la que circula mayoritariamente la proliferación de trabajos recientes sobre estos temas. Todos subrayan la variedad y la importancia para las ciencias sociales de los “estados afectivos”, nuestro objeto de estudio que se preocupan en conceptualizar varios de los estudios aquí presentados.

Evidentemente la reflexión sobre los mecanismos y las prácticas en las que son más sensibles las emociones es más fructífera si se enfoca a objetos históricos bien precisos, si se basa en acercamientos concretos, en una perspectiva empírica. Apostando por el valor heurístico de las emociones, que sirve de hilo conductor en nuestro seminario de investigación, varias colegas han vuelto a los temas de los que son ameritadas conocedoras -Laetitia Blanchard, Camille Lacau, Clémentine Lucien-, para repensarlos a partir de esta novedosa herramienta. Se conjuntan contribuciones de colegas de otros centros -los españoles Javier Moscoso y Francisco Sevillano- que han aportado a nuestro seminario sus reflexiones, fruto de intereses compartidos. Incluimos también avances de investigación de jóvenes, como Evelyne Coutel, Victoria Llorca-Llopert o Natalia Núñez Bargueño, que hacen brecha con temas originales y perspectivas inéditas.

Este volumen de *Iberic@l* empieza con un trabajo de Javier Moscoso, que trata específicamente de los celos, en la primera mitad del siglo XIX -que ve la configuración de los Estados nacionales y abre nuestra modernidad política. Este autor hace una lectura de textos literarios y tratados científicos, fuentes esencialmente francesas que posiblemente circularon en otros horizontes e influyeron en la conformación de sensibilidades « transnacionales », manifiestas en las elites de diversos países europeos -por no hablar del área cultural de la Europa latina, extensiva a la de los criollos hispanoamericanos, tan influenciados por modelos culturales provenientes de Francia. Este artículo, al indagar sobre formas de comportamiento y sensibilidades, subraya la importancia de rebasar límites estrictamente nacionales. Moscoso habla así de una medicalización de los celos. Además, el texto de Javier Moscoso, conocido por su *Historia cultural del dolor*, plantea también la cuestión de la expresión de las emociones, de

las relaciones entre el síntoma y el sufrimiento, entre la neurosis y el cuerpo, que toda una literatura reconocida como científica pretende repertoriar.

En seguida, se analizan los objetivos de « conmover, movilizar y construir identidades », que tratan de alcanzar ciertos movimientos sociales a través de la gestión emocional, en dos momentos de la historia de la España contemporánea. El primero es, también en la primera mitad del siglo XIX, el del carlismo, estudiado por Laetitia Blanchard, quien se inspira en el concepto de « dispositivos de sensibilización », definidos por Christophe Traïni e Isabelle Sommier como los diversos « registros emocionales para conseguir apoyos » a los movimientos sociales de las últimas décadas que ambos han estudiado. Fundándose en sus trabajos, Laetitia Blanchard se interroga sobre lo operativo que puede ser tal concepto en un contexto que ella conoce bien, el de las guerras carlistas y el de la memoria que dejan éstas en algunas regiones, en ciertos grupos políticos de la España de los siglos XIX y XX. Aun si pudiera parecer que el tiempo y la distancia alejan y borran los tiempos del carlismo, hay que analizar cómo sus huellas se reactualizan o adquieren nuevos sentidos, dando lugar a nuevas configuraciones emotivas en las que se fundan reformuladas comunidades políticas. En última instancia Blanchard plantea una pregunta esencial: ¿cómo se hace política? ¿a través de argumentos estructurados y reflexivos, en un camino de progreso hacia la razón -como lo quiere el liberalismo? ¿o por procedimientos irracionales ?

El segundo momento es el de 1911, cuando en Madrid se celebra un Congreso Eucarístico Internacional, estudiado para su tesis de doctorado por Natalia Núñez Bargueño. En este género de celebraciones multitudinarias organizadas a partir de fines del XIX por la Iglesia Católica, se ponen al servicio de prácticas religiosas tradicionales y de cultos seculares nuevas técnicas de movilización de masas en las que la expresión de las emociones juega un papel esencial. A través de ellas se expresan y se estructuran « comunidades emocionales ». Además de inspirarse Natalia Núñez en este concepto forjado por la norteamericana Barbara Rosenwein, su trabajo nos lleva al vasto y complejísimo tema de las imbricaciones entre la mística, las emociones compartidas y el sentimiento religioso.

Dos textos analizan luego en este volumen un aspecto importante del uso de emociones grupales en el espacio público: el modo en que contribuyen a tejer vínculos entre un «nosotros» que se construye, por oposición -a menudo alimentando el odio- a un «extraño enemigo». En el contexto de la Cuba revolucionaria en sus primeros años, los del enfrentamiento con los Estados Unidos, Renée Clémentine Lucien lee la prosa y repasa ademanes y gestos del comandante Fidel Castro. Es un léxico que designa las bestias más repugnantes, a través de invectivas, insultos y redundancias retóricas, todo en estos interminables discursos hace cimbrar a las masas que durante horas aplauden y se unen al carismático líder. ¿Cómo puede éste llevar a cabo un proceso de comunitarización? ¿Se trata una vez más de una comunidad emocional indispensable para el manejo de las masas y para la perpetuación en el poder ? Un aspecto importante en la identificación de «comunidades emocionales» es cómo se utiliza, modifica o fundamenta el patriotismo, uno de los elementos menos discutidos en el imaginario social.

El manejo de las masas y la obtención del poder, gracias a una adecuada gestión de las emociones, son el tema de otro texto que concierne un suceso más reciente: los atentados en Madrid del 11 de marzo de 2004, conocidos como “el 11-M”. Para Camille Lacau Saint-Guily las emociones desempeñan un eje de lectura para analizar las sucesivas etapas de «producción de sentido» de distintos grupos componentes de la sociedad ante una catástrofe como ésta -retomando las palabras de Camille Lacau, de un espanto silencioso a un grito de indignación, mediante el cual se construye políticamente un espacio común. Ante la catástrofe las pasiones son fuertemente contrastadas, existiendo además una maleabilidad, una porosidad que justifica la hipótesis de una periodización específica, posterior a la catástrofe, en las que conviene analizar sucesivas secuencias. Se tejen solidaridades como se desintegran consensos y se ponen en marcha procesos de movilización que conviene analizar en su especificidad. Es bien sabido en el caso del 11-M que la politización de las emociones por parte del partido en el poder y el descubrimiento por

la opinión pública de este abuso, en la exacerbación emotiva de aquel momento, suscitó un vuelco en la opinión que en las elecciones inmediatamente posteriores le hicieron perder el poder. Apasionante ejemplo de las consecuencias que puede tener, del cambio histórico que puede acarrear una inadecuada gestión de las emociones. También es bien sabido que esta interpretación es impugnada hasta la fecha por ciertos actores en el juego político español, siempre con un apasionamiento en el que diversas emociones reemplazan en las explicaciones a testimonios oculares, a relatos pormenorizados y probados y a sentencias judiciales.

Por último, el volumen de *Iberic@l* incluye dos contribuciones cuya temática podría remitir al campo de las artes, si no fuera porque, verdaderos ensayos de historia cultural, insisten en la recepción de la obra artística así como en su categorización genérica en función de códigos socialmente compartidos. En la primera, consagrada a *Atlántida*, obra última de Manuel de Falla, Victoria Llorca Llopart escudriña su proceso de creación, que se basa en un poema del catalán Verdaguer, para luego mostrar las reacciones que ha suscitado desde su creación. Si, como explica Llorca Llopart a partir de la correspondencia del músico, Falla pretende hacer una obra para Cataluña, la composición rebasa ampliamente el punto de partida y mezcla, alimentada por su cultura muy diversificada, emociones patrióticas y religiosas, vividas desde la comunidad o la individualidad. El estudio de Llorca Llopart indaga de manera muy sugerente respecto a los procesos de composición de una obra musical y a su recepción en un consecuente desencadenamiento de emociones.

La segunda, la de Evelyne Coutel, analiza diversos artículos dedicados a las actrices “nacionales” que salieron en la revista *Popular Film* -publicada en la España de los treinta y de los cuarenta, entre la dictadura de Primo de Rivera, la Segunda República y la guerra. Coutel parte de la hipótesis de una “cultura emocional” presente en la prensa cinematográfica de estos años en que el “séptimo arte” -además de pasar del mudo al cine sonoro- se convierte en un canal esencial de una cultura de masas transnacional. Estudia así este artículo la construcción de « lo femenino » como estereotipo fílmico y como foco de las emociones patrióticas en el fomento de un cine específicamente nacional. Y obviamente también nacionalista, puesto que a través de las actrices más populares y legendarias se ensalza a España. Como “la Garbo” allende el Atlántico, Conchita Piquer o Carmen Toledo, emblemáticas y “garbosas” figuras “nuestras”, van a encarnar nuevas representaciones de la mujer, “ávidas de emociones”.

Además de reflejar las actividades del seminario IBERHIS durante los dos últimos años y de presentarse como una primera contribución a un área de estudios en plena efervescencia, arduo aunque prometedor, este conjunto de textos permite reflexionar sobre ciertas problemáticas que han sido tratadas en otros campos de la historiografía y, más ampliamente, de las ciencias sociales. El de las fuentes, en primer lugar. Se apoya este conjunto, obviamente, sobre diversos corpus, algunos ya utilizados en otras investigaciones, otros inéditos: cartas personales de Manuel de Falla y reportajes sobre las producciones escénicas de su obra, por ejemplo, pero también reportajes de prensa para captar las reacciones al 11-M o discursos oficiales de Fidel Castro, etc. Si el quehacer del historiador en los últimos tiempos ha podido hallar numerosas fuentes para ampliar y multiplicar, con mucha imaginación, los temas por estudiar, en la perspectiva de la historia de las emociones es particularmente difícil la selección de las fuentes, de documentos para la investigación.

Así pues, ¿lo que se dice es necesariamente lo que se siente? Para expresar sus emociones un sujeto debe situarse respecto a un código específico que permite transmitir un determinado mensaje y, quizá más que para otros materiales trabajados por el historiador, los evidentes cambios en la expresión y en el lenguaje suponen una atención particular al analizarse sentimientos y emociones. La correspondencia, los diarios, las bitácoras y otros materiales volcados hacia la expresión externa de lo propio y de lo « íntimo » plantean dudas respecto a su representatividad. Es delicado también analizar en tanto evidencias etnográficas el ejercicio y la gestión de emociones en ceremonias que no se reducen a la mera

expresión de emociones. En las procesiones y las misas multitudinarias de los congresos eucarísticos, en las ceremonias en las que se perpetúa la memoria carlista, en los mítines en los que integran las masas en torno al carismático líder cubano, ¿qué tanto permiten comprobar tales rituales la afirmación de creencias? ¿Cómo afirman performativamente una emoción?

Por último, heredando una tradición de varios años de reflexión sobre los nacionalismos, sobre los movimientos sociales y los conflictos, este volumen preparado por nuestro equipo trata de seguir investigando cómo la historia de lo político es *afectada* por el recurso a las emociones. En definitiva, trabajos como los de Blanchard o de Lacau, por citar solo dos de nuestras colaboradoras, muestran que juegan más, mucho más, que un papel marginal, de ayuda o de empuje a las movilizaciones. ¿Cuál es la relación estrecha y compleja entre una emoción y el juicio? ¿Cuál es la dinámica que conlleva la evaluación sensible de una situación y puede llevar a la acción? Y ¿cómo se construye, en un grupo, la subjetividad política, cómo se hacen, imperceptible y duraderamente, los “indignados”?

Celos románticos. Celos mórbidos.

Un capítulo en la historia de la patologización de las pasiones¹

Javier Moscoso

Resumen: A través de distintos estudios de caso, este texto explora la progresiva patologización de los celos durante la primera mitad del siglo XIX. Desde los celos morales a los regímenes observacionales, las dudas relacionadas con el diagnóstico de conductas delirantes, así como sus consecuencias jurídicas, estuvieron ligadas a nuevas formas culturales, discursivas y narrativas, que permitieron la transformación de la emoción en historia. En los casos examinados, esas formas discursivas estuvieron ligadas a conductas observacionales obsesivas, similares a las que han sido estudiadas en el contexto del desarrollo de las ciencias experimentales.

Résumé : À partir de différentes études de cas, ce texte explore la progressive pathologisation de la jalousie pendant la première moitié du dix-neuvième siècle. De la jalousie morale aux régimes observationnels, les doutes associés au diagnostic de conduites délirantes, ainsi que leurs conséquences juridiques, ont été liés à de nouvelles formes culturelles, discursives, et narratives permettant la transformation de l'émotion en histoire. Dans les cas examinés, ces formes discursives étaient rattachées à des conduites d'observation obsessionnelle, semblables à celles étudiées dans le contexte du développement des sciences expérimentales.

Celos morales

Antes de su completa medicalización a finales del siglo XIX, los celos eran una pasión confusa y poco conocida. Todavía a mediados del siglo muchos médicos se quejaban con amargura del poco interés que el estudio de esta conducta emocional había despertado en el contexto de psicología, de la psiquiatría o de la medicina legal. Fue sólo en el cambio de siglo que esta inclinación excesiva hacia la sospecha comenzó a considerarse una enfermedad mental vinculada específicamente a los negocios de la vida conyugal.² En cierto sentido, *la jalousie en amour* no fue un invento del romanticismo, sino resultado de la profesionalización progresiva de la psiquiatría legal.³ Mientras que a finales de siglo

1. Este texto se ha realizado con ayuda del Ministerio de Economía, a raíz del proyecto FFI2013-46361-R: elementos subjetivos y objetivos en la Historia cultural del bienestar (well-being): 1750-1950 epistemología histórica y economía moral". Fue escrito mientras fui Profesor visitante en el Centro Alexandre Koyré de París y en Centre for the Humanities at Washington University en St. Louis, MO. Mi agradecimiento para la Dirección de ambas instituciones.

2. E. VILLERS, *Le délire de la jalousie*, Thèse présentée à la faculté de médecine de l'université de Bruxelles, Bruxelles, Henri Lamertin, 1899, p. 2. Sobre los celos, véase MATHES Eugene, *Jealousy: The Psychological Data*. Maryland, University Press of America, 1992; SALOVEY, Peter, (ed.). *The Psychology of Jealousy and Envy*. New York, The Guilford Press, 1991; SCHOENFELD, Eugene, *Jealousy: Taming the Green Monster*. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1979. STEARNS, Peter N., *Jealousy: The Evolution of an Emotion in American History*. New York, New York University Press, 1989 y VAN SOMMERS, Peter, *Jealousy: What is it and who feels it?* London, Penguin Books, 1988. De manera más general, sobre la relación entre emociones y enfermedades, véase Bound Alberti, Fay, ed., *Medicine, Emotion and Disease, 1700-1950*, Palgrave, Macmillan, 2006.

3. VÉASE Eugène Mailliet, *Essence des passions. Etude psychologique et morale*, Université de Paris, Paris, Hachette, 1877. Mailliet opone las emociones, que define como estados normales y regulares que resultan del ejercicio razonable y moderado de nuestras facultades, a las pasiones, que constituyen rupturas de ese equilibrio.

XIX, los celos excesivos o mórbidos comenzaron a vincularse de manera exclusiva a las pasiones del corazón, y más en concreto, a las sufridas por los esposos o esposas que “persuadidos y envenenados por indicaciones falsas y ridículas” acusaban a sus parejas de faltar o de haber faltado a sus deberes de fidelidad, durante la primera mitad del siglo, muchos autores consideraban que los celos mórbidos afectaban no tanto a los amantes como a los niños.⁴ No era una condición de la edad adulta, sino de la rivalidad de los hermanos durante la infancia. Moreau de Tours, por ejemplo, citaba el caso de un niño de tres años de edad que apuñaló a su hermano de veinte meses con un cuchillo de cocina⁵. El propio Descuret refería también la historia de un niño de doce años que derritió la cera de una vela en la boca y la nariz de su hermana.⁶ Un joven de catorce años también se ahorcó al no poder resistir el amor que profesaba su madre por un hermano de un segundo matrimonio. En 1888, un niño de diez años cortó la garganta de su hermano con una navaja de afeitar, y cincuenta años antes, en 1838, una niña de doce años envenenó a su hermana por las mismas razones.⁷

Quizás el crimen más famoso relacionado con los celos de naturaleza no romántica fue el de Henriette Cornier, la doncella parisina que, en 1824, tomó en la calle a una niña de diecinueve meses llamada Fanny, subió la escalera común de su casa con un cuchillo de grandes dimensiones que recogió en la cocina y, una vez en su apartamento, extendió a la niña en cama, antes de cortarle la cabeza de un solo golpe. Cuando la madre acudió a buscar a su hija, Henriette se limitó a responder con frialdad: “vuestra hija ha muerto”. En el mismo momento en que la madre abría la puerta, la doncella arrojó la cabeza de la pequeña por la ventana. Durante su juicio, Esquirol y otros médicos expresaron sus dudas sobre el estado mental de esa joven que, interrogada en la Salpêtrière, dijo sentirse celosa del amor y la atención que sus vecinos profesaban a la pequeña Fanny; un tratamiento que ella, siendo también hija única, nunca había ni tenido ni disfrutado. Gracias a las dudas de los médicos, el jurado pronunció una sentencia de homicidio voluntario sin premeditación. Evitando la pena capital, la doncella fue condenada a cadena perpetua con trabajos forzados; una sentencia que al parecer escuchó sin dejar entrever la más leve emoción en su rostro.⁸

Más allá de la medicalización del caso, el crimen de Henriette parecía sugerir que los celos operaban dentro de un continuo de morbilidad que, solo en el exceso, pasaba a ser patológico. Su estudio, su expresión, o las consideraciones críticas o jurídicas a las que dio lugar el caso se producían también en un contexto moralista en el que los autores trataban de demostrar que esta pasión no tenía nada que ver con el verdadero amor por otro, sino con el amor confundido con uno mismo. “Los celos, [escribía por ejemplo el médico militar francés Joseph Clément Tissot], son resultado del miedo y la aprensión producida por la idea de que un ser al que amamos, ama a otro⁹”; una idea que podía muy bien producir los mismos efectos en los adultos y en los niños.

Es precisamente esta naturaleza pueril y tragicómica de los celos lo que encontramos en las pequeñas novelas u obras dramáticas del siglo XVII, ya sea en la novela de *El curioso impertinente*, escrita por Cervantes y que se incluye en la primera parte de *El Quijote*, en el drama de *Otelo* de

4. MOREAU DE TOURS, Paul, *La folie chez les enfants*, París, J.-B. Baillière et fils, 1888, p. 231. Véase también, DESCURET, Jean-Baptiste-Félix, *La médecine des passions, ou les passions considérées dans leur rapports avec les maladies, les lois et la religion*, Liège, Lardinois, 1851, p. 348.

5. Citado por VILLERS, *op cit.*, p. 38.

6. DESCURET, *op cit.* p. 35.

7. VÉASE IMBERT, Joseph Marius, *Le délire de la jalousie affective*, Thèse pour le doctorat en Médecine. Bordeaux, Imprimerie du Midi, Paul Cassagnol, 1897, p. 20.

8. Para una descripción detallada del caso, véase C.C.H. Marc, *Consultation médico-légale pour Henriette Cornier, accusée d'homicide commis volontairement et avec préméditation, précédée d l'acte d'accusation*, París, Roux, 1826. El caso también es discutido por Michel Foucault, *Les anormaux, Cours au Collège de France, 1974-75*, París, Seuil, 1999

9. TISSOT, Clément-Joseph, *De l'influence des passions de l'âme dans les maladies, et le moyens d'en corriger les mauvais effets*, París, Amand-Koenig, 1798, p. 116.

Shakespeare o en algunas otras obras de Molière. Para los grandes moralistas franceses, como Charron o La Rochefoucauld, los celos eran una pasión natural que, sin estar directamente relacionada con la vida marital, podía desencadenar sus más perniciosos efectos como resultado de circunstancias contingentes. Solo cuando parecía excesiva en grado o en intensidad, la emoción devenía patológica, irracional o absurda. Su carácter se manifestaba a la manera de un compuesto y se definía como una mezcla de emociones todavía más elementales, lo que explica que durante el Renacimiento, los celos fueran a menudo confundidos con la envidia. Esta mezcla de amor, miedo, duelo y odio carecía incluso de forma expresiva propia, de manera que cuando Charles Darwin publicó su *Expresión de las Emociones en los Animales y en los hombres* reconoció que los celos no poseían una forma distintiva propia, quizá porque se trataba de una experiencia en donde la persona sentía otro número de emociones: enfado hacia aquellos cuya atención se reclama o hacia el rival a quien se envidia; miedo ante la anticipación de una pérdida; odio hacia los otros, o hacia uno mismo por el mero hecho de sentir celos¹⁰. Tampoco en *El Atlas de las Pasiones* del antropólogo italiano Paolo Mantegazza, gozaban los celos de una representación clara. Como en otras ocasiones, el sentimiento se representaba como parte de un envenenamiento de la mirada. Durante el Medioevo y el Renacimiento, su forma de representación más extendida consistía en una serpiente clavada en los ojos. Los envidiosos, a quienes Dante representa en la segunda cornisa del *Purgatorio*, con los párpados pegados hacia dentro para que no pudieran experimentar alegría ante las desgracias ajenas, compartían en ocasiones algunos de los rasgos expresivos de los celosos, sin que esta última pasión adquiriera signos o rasgos distintivos propios.

Esta indeterminación expresiva fue también determinante en el caso de Henriette Cornier. Su defensa llegó a sugerir que la ausencia de razones para cometer el crimen, la falta de toda emotividad cuando fue detenida, así como el estado de estupefacción de la acusada, en contraste con su capacidad para responder a todas las preguntas de manera coherente y precisa, sugerían la presencia de una de locura parcial¹¹. Al igual que muchos otros monomaniacos, Henriette tenía sensaciones a las que no podía resistirse y determinaciones automáticas que no podía controlar. Sus acciones eran contrarias a sus afectos, a sus intereses, a sus inclinaciones naturales y, por supuesto, también a los usos sociales¹². Sufrió de una desorganización parcial de sus facultades que la forzaba a realizar acciones, incluso acciones criminales, en contra de sus valores más profundos y de sus más virtuosos deseos. Henriette, sin embargo, no mostraba ningún tipo de lesión en las facultades superiores de la mente. Por el contrario: su razonamiento era lógico y su línea de pensamiento fluida.

Celos mórbidos

A pesar de las diferencias en la definición y, sobre todo, en la posición con respecto a la conexión entre los celos y las enfermedades mentales, casi todos los tratados de las pasiones escritos en la primera mitad del siglo XIX compartían la misma narración descriptiva de los síntomas y el mismo repositorio de sus causas. Al igual que en muchas otras condiciones relacionadas con pasiones exacerbadas, o con condiciones clínicas relativas a la sexualidad, como el masoquismo por ejemplo, los tratadistas consideraron los celos como una emoción universal en la naturaleza y en la cultura. La pasión podía observarse en los niños, por supuesto, así como en otras muchas especies animales. Para muchos

10. DARWIN, Charles, *The Expressions of Emotions in Man and Animals*, New York, Appleton and CO, 1873, pág. 78.

11. C.C.H. Marc, *Consultation médico-légale pour Henriette Cornier, accusée d'homicide commis volontairement et avec préméditation*, París, Roux, 1826, p. 17 ss.

12. ESQUIROL, E., *Des maladies mentales*, t. 1, París, J.-B. Baillière, p. 262, citado por VILLERS, E., *Op.cit.*, p. 2.

expertos, se trataba en efecto de una característica concomitante a todo tipo de amor¹³. Eso implicaba que la distinción entre la emoción razonable y la pasión irracional debía considerarse una cuestión de intensidad que describía la misma realidad bajo la perspectiva de los grados antes que de los tipos. En la mayoría de los casos, los celos mórbidos pertenecían a una región intermedia, al espacio imaginario de *les frontières de la folie*. Sólo cuando la pasión era excesiva, escribió el médico Trélat, los celos debían entenderse como una condición clínica que requería tratamiento¹⁴.

Para aclarar esta delicada escala de intensidades, el doctor Imbert distinguió entre la obsesión, la idea fija y el delirio. Moreau de Tours, famoso por su trabajo sobre la relación entre la locura y el cannabis, consideraba cinco grados diferentes en los que la pasión podía manifestarse: los celos débiles, que se expresaban por pequeños problemas intelectuales, así como por algunos inconvenientes para la pareja; los celos fuertes, que daban lugar a peleas y escenas de violencia, incluyendo ideas, aunque solo ideas de homicidio; los celos violentos, que conducían a pensamientos de homicidio; los celos excesivos, que acababan en el suicidio de la persona celosa; y, por último, los celos indignados, aquellos que conducían al asesinato de la pareja y al suicidio del criminal.

En este contexto de graduación progresiva, desde la emoción natural hasta la pasión mórbida, la dificultad consistía en clarificar en qué condiciones, observables, podía distinguirse lo normal de lo patológico o lo natural de lo criminal. Las posibilidades diagnósticas dependían del estudio detenido de la etiología, de la sintomatología, así como de los rasgos visibles de la enfermedad. Si comenzamos por esta última circunstancia, los tratados de las pasiones del siglo XIX consideraron suficientemente acordado que, en el caso de los celos mórbidos, la sangre circula desde la periferia hasta el centro. El hígado, en concreto, transforma grandes cantidades de sangre negra en bilis amarilla, siendo esa la razón por la que los celosos manifestaban trastornos en la digestión y una disminución importante de sus fuerzas. La piel, a su vez, adquiriría un tono verdoso o amarillento. Con el tiempo, esta irritación intestinal se transmitía al cerebro, lo que explicaba la presencia de pensamientos tristes y tumultuosos, el amor a la soledad y a la oscuridad, así como la presencia de insomnios crueles que los conducía a una forma de melancolía o de hipocondría, en los casos menos serios, o al suicidio y la muerte, en los casos más graves. Desde el punto de vista de la conducta observada, la forma patológica de la enfermedad tampoco afectaba por igual a hombres y mujeres. Si el celoso era un varón, escribía el médico Trélat, el abusa de su autoridad, atormenta, amenaza, se indigna, juzga, martiriza, hiere y lastima, a veces mata. Si es una mujer, la afectada, llora, grita, todo lo transforma en violencia, cansancio y fastidio¹⁵.

Otro tanto podría decirse en relación a las causas, pues mientras que el origen de la pasión parecía bien conocido, los factores desencadenantes de la enfermedad eran mucho menos claros. Entre las causas de los celos mórbidos hubo un acuerdo general en que éstas debían incluir no sólo la herencia, la edad, el sexo, el carácter, el estado civil o la educación, sino también las caídas, las contusiones, la clorosis y la anemia, los reumatismos, las fiebres tifoideas, el cólera, la viruela o el alcoholismo. Muchas de estas causas estaban también ligadas a razones de tipo moral, como la “ambición malsana y desproporcionada”, los desacuerdos dentro de la familia, la repentina pérdida de la fortuna o el miedo causado por la perspectiva de cualquiera de estos acontecimientos¹⁶.

Pensemos en el *affaire Laffargue*. La historia de este joven carpintero que, en enero de 1829, mató a su amante, Thérèse Castadere, se convirtió también en un lugar común en el plano de la clínica, así como en otras tantas discusiones legales con respecto a la responsabilidad penal de los supuestos

13. VILLERS, *Op.cit.*, p. 44.

14. TRÉLAT, Ulysse, *La folie lucide*, Paris, A. Delahaye, 1861, p. 137.

15. *Ibid.*, p. 137.

16. DOREZ, Amand, *La jalousie morbide*, Faculté de médecine, Paris, Thèse pour le doctorat en Médecine, 1889, p. 48-49. Véase también VILLERS, *Op.cit.*, p. 47.

alienados. Este joven confesó que había matado a Thérèse, después de que ella hubiera faltado a sus fidelidades: “Me perseguía una sola idea. Vamos, [dijo], alguien tiene que morir. No podía pensar en otra cosa. Esa misma noche, en mi insomnio cruel, tomé un arma de fuego. Nadie puede imaginar lo horrible que fue esa noche. La agitación de mi sangre me hizo saltar arriba y abajo en mi cama en contra de mi voluntad. Yo estaba fuera de mí cuando regresé a casa”. Se trataba, sin duda, de un caso de celos, pero también es la historia de alguien que ha sido arrastrado por una idea, que parecía dominado por su propia imaginación. “Yo estaba fuera de mí”, afirmó en un inocente juego de palabras “cuando volví a mi casa”. Su caso fue considerado como un claro ejemplo de monomanía, lo que incluía el carácter obsesivo de la enfermedad, así como la manifestación de alucinaciones y delirios. Después de todo, el carpintero había visto serpientes que se arrastraba fuera de la boca de Thérèse justo antes de matarla. Es por eso que le cortó la garganta con un cuchillo tras haberle pegado dos veces. Después de una defensa muy sutil por sus abogados, fue, sin embargo, considera no culpable de homicidio con premeditación.

Un caso penal similar, aunque con un resultado muy diferente, implicó al belga Philip-François Debacker. Este joven oficial, que se casó en 1806 con una esposa que le dio una docena hijos, estableció en Nantes en 1812 un pequeño y próspero negocio. Contrató entonces como moza de tienda a una niña de dieciséis años llamada Mariette Vilain, y no pasó mucho tiempo antes de que comenzaran a sentir un amor apasionado el uno por el otro. Después de tres años de encuentros fugaces, y “poseído por su pasión”, como explicaban las crónicas, Debacker abandonó a su familia para establecerse en París junto a Mariette. Allí ella comenzó a actuar como si fuera su esposa, mientras su verdadera esposa, que había quedado en una situación económica más que precaria, se suicidó arrojándose a un pozo. Poco tiempo después de su llegada a París, Mariette comenzó a presionar a Philip-François para que se casara con ella, pero ante su negativa, decidió abandonarlo y comenzar una nueva vida. A pesar de las promesas renovadas del comerciante, ella se negó a volver, arrendó un apartamento compartido con otra mujer y comenzó a salir con otros hombres. Tanto ella como su compañera de piso aparecieron muertas poco tiempo después. Aunque Philip-François también se había apuñalado a sí mismo varias veces, sobrevivió a su intento de suicidio. Como Laffargue antes que él, también declaró que había perdido la cabeza. “Yo sé que soy culpable, dijo, pero no sé bien lo que he hecho”. Al contrario que Laffargue, sin embargo, fue condenado a muerte y guillotinado en la plaza de Grève.

Para Esquirol, para Georget, para los grandes alienistas del momento, estaba claro que, de la misma manera que un crimen cometido en el estado de sonambulismo no podía considerarse un acto voluntario, todos los delitos cometidos bajo la influencia de pasiones fuertes e imparables no debía conducir a ninguna forma de condena penal. Para Élias Regnault, sin embargo, que era abogado de la Real Audiencia, no había ninguna razón legal para considerar loco, o parcialmente loco, a ninguna persona que pudiera sufrir de celos o de envidia¹⁷. De acuerdo con el código penal, tanto el asesinato de la esposa infiel y la castración del violador eran excusables si se ambos actos tenían lugar en el hogar del marido o inmediatamente después del abuso sexual, pero esta concesión para los delitos cometidos bajo la influencia de fuertes pasiones no se aplicaba en muchos casos de presuntos monomaniacos¹⁸.

17. REGNAULT, Élias, *Du degré de compétence des médecins dans les questions judiciaires relatives aux aliénations mentales, et des théories physiologiques sur la monomanie*, Paris, B. Warée fils aîné, 1828, p. 23. Véase del mismo autor, *Examen critique d'un rapport de MM. Esquirol et Ferrus, sur deux homicides commis par un homme atteint de monomanie avec hallucination*, Paris, Imprimerie de Marchand du Breil, [sd]. Para una opinión contraria, véase GEORGET, Etienne-Jean, *Examen médical de procès criminaux des nommés Léger, Feldtmann, Lecouffe, Jean-Pierre et Papavoine, dans lesquels l'aliénation mentale a été alléguée comme moyen de défense*, Paris, Migneret, 1825.

18. Artículo 324 del Código Civil: “Néanmoins, dans le cas d'adultère, prévu par l'art. 324, le meurtre commis par l'époux sur son épouse, ainsi que sur le complice, à l'instant où il les surprend en flagrant délit dans la maison conjugale, est excusable”. Art. 325: “Le crime de castration, s'il a été immédiatement provoqué par un outrage violent à la pudeur, sera considéré comme meurtre ou blessures excusables”.

Las dificultades se encontraban en muchos frentes. En primer lugar, no había ningún procedimiento claro para el establecimiento del diagnóstico infalible. Los desajustes de la constitución orgánica y los trastornos parciales de las facultades no eran idénticos en todos los casos, de modo que la mera observación de los rasgos faciales o de las expresiones gestuales resultaban insuficientes para acordar un diagnóstico más allá de toda duda razonable¹⁹. En segundo lugar, puesto que la distinción entre la pasión y la enfermedad era un asunto de grado, parecía probable que los alienistas estuvieran confundiendo el delirio de los estados pasionales con el delirio de otras formas de locura²⁰. Por último, la morbilidad parecía depender no tanto de la falta de razón como de la ausencia de razones. La definición clínica parecía depender cada vez menos de la idea fija y más de su carácter alucinatorio. Los celos mórbidos se asociaban a una comprensión errónea de la realidad, ya fuera basada en una deformación de las impresiones sensoriales o en su carácter delirante²¹. La pasión pasaba a ser mórbida cuando no tenía correlación alguna con los hechos de la realidad²². Era una condición que no descansaba en ninguna evidencia, pero en la que los afectados tomaban meras indicaciones de infidelidad fuera de su contexto natural y las transformaban en pruebas indiscutibles. Esta es en parte la razón por la que los celos mórbidos, que todavía se explican en términos de pasiones monomaníacas en la obra de Moreau de la Tour o de Berthier fueron cada vez con más frecuencia comprendidos como una manifestación de alcoholismo crónico o como una forma de fobia²³. Había otra posibilidad, sin embargo. Quizás el diagnóstico no dependía de la naturaleza delirante, o en la homogeneidad de las características físicas, sino en el comportamiento observado de los afectados por la enfermedad.

Régimen observacional

El régimen de observación de los celos aparece descrito en muchos lugares diferentes. Para Joseph-Marius Imbert, por ejemplo, todos los que se ven afectados por esta triste pasión mantienen una vigilancia activa sobre sus esposas o sus maridos, espían sus rostros, sus cambios de humor; tratan de reconstruir el encadenamiento de los hechos con una perspicacia notable²⁴. En el caso que abre el tratado del médico Dorez, de la Facultad de Medicina de París, nos encontramos con el mismo principio rector. Merece la pena detenerse en este caso. La señora C. entró en la Clínica de enfermedades mentales a la edad de 32 años. Estaba aquejada de melancolía depresiva con ataques histéricos, alucinaciones de la vista y el oído, ideas de persecución, preocupaciones hipocondríacas, celos mórbidos, crisis de exaltación con amenazas y violencia”. Estaba convencida de que su marido tenía una aventura con la conserje: “*votre mari vous trompe avec la concierge, tout le monde le sait*”, pensó que había oído en las calles. Poco después, pensó que no era solo la conserje, sino *la charbonnière*. Nuestra mujer estaba tan obsesionada con la supuesta infidelidad de su marido que lo seguía a todas partes, todas las mañanas, a partir de una distancia más o menos lejana, para asegurarse de que entraba en su puesto de trabajo en el Ministerio de Marina. Su lógica de la sospecha implicaba un examen detallado de sus movimientos, de sus gestos, palabras y rasgos faciales. Esta “vigilancia extravagante”, como la denominaba el doctor Dorez configuraba un régimen de observación sometido a exigencias y servidumbres. Esto no impedía, por supuesto, que madame C padeciera ataques más graves y comportamientos peligrosos. Todos los días, en la plaza de la

19. DESCURET, Jean-Baptiste-Félix, *Op.cit.*, p. 597-598.

20. REGNAULT, Élias, *Op.cit.*, p.50.

21. BERTHIER, *Monomanie de jalousie, type de dissimulation*, Tribune médicale, 1873.

22. VILLERS, *Op.cit.*, p. 10: «Mais bientôt un nouvel élément vient fortifier les soupçons de jaloux: ce sont les illusions, qui amènent le malade à dénaturer les moindres faits et à les transformer, du moins pour lui, en preuves accablantes».

23. GEORGET, Etienne-Jean, *Op.cit.*, p. 116. Citado por Regnault, *Op.cit.*, p. 76.

24. IMBERT, Joseph-Marius, *Op.cit.*, p. 15.

Concordia, en frente de la Consejería, comenzaba a gesticular, a llorar, a gritar: “¿Habéis visto salir a ese hombre infame capaz de engañar a su esposa con la portera, con la carbonera?”

En muchas historias clínicas, este régimen observacional se estableció claramente. La primera observación que figura en el tratado de Villers, por ejemplo, incluye la historia de un marido que no se limitaba a seguir a su esposa en todas partes, sino que estaba tan obsesionado con su supuesta infidelidad que examinaba sus sábanas y su ropa en busca de pruebas. Es esta obsesión observacional la que produce incertidumbres, no sólo en los pacientes, sino también en los médicos. Para Villers, las ideas expresadas por estas personas parecían tan plausibles y realistas, que a veces era muy difícil discriminar los límites del delirio. Al igual que en el caso de hipocondría o cualquier otra forma de lo que más tarde sería llamado “neurosis”, el examen clínico tomaba en primera instancia la forma de una búsqueda negativa. En el caso de celos mórbidos, el diagnóstico debía comenzar por el interrogatorio no del paciente sospechoso, sino del esposo o del marido sospechado. En la historia clínica de la señora C, su esposo fue descrito como “un hombre dulce y paciente, tal vez demasiado paciente, a quien los celos de su mujer le habían hecho sufrir enormemente durante los últimos tres años”. De hecho, podríamos decir que la característica principal de la enfermedad radicaba tanto en el comportamiento de los celosos, cuyos síntomas a veces no eran claros, como en el comportamiento de sus parejas. En muchas ocasiones es precisamente la devoción intachable de la esposa la que nos lleva a la convicción de la locura del marido, o viceversa²⁵.

La diferencia entre la pasión y la enfermedad era considerada desde una pluralidad de ángulos y perspectivas. Se trataba, en primera instancia, de un problema de grado, o de intensidad, que al mismo tiempo sugería una división entre una pasión irracional e infantil y una emoción moderada. La falta de pruebas concluyentes convertía el régimen observacional de los pacientes, su lógica de la sospecha, en la expresión de la necesidad de certezas. Esta búsqueda morbosa de pruebas afectaba por igual a los pacientes, a los médicos y a los abogados. Los datos contenidos en algunas de las historias clínicas relacionados con celos mórbidos llegan a sugerir que los procedimientos empleados para distinguir las pasiones de las emociones, las enfermedades de las pasiones, o a los criminales de los locos estaban ocultos dentro de las herramientas retóricas de esas mismas narraciones²⁶. En todos los casos, el examen del estado afectivo se daba bajo una forma dramática que involucra la presencia sutil y sin embargo esencial de personajes secundarios. Al igual que en el caso de algunas otras formas de neurosis, el diagnóstico depende de la interrogación atenta de testigos, cuya actitud resultaba esencial para llegar a un acuerdo no sólo en relación a la naturaleza ilusoria del paciente, sino también en lo que concierne a la responsabilidad jurídica del presunto criminal. Es a partir del acuerdo general relativo a la inocencia de Thérèse Castedere que Laffargue fue declarado oficialmente loco, si bien era la culpabilidad de Mariette Villain la que también llevó a Philippe Debacker a la tumba. En estos casos, como en muchos otros, la lógica de la sospecha operaba dentro de la economía moral de una atención obsesiva en la que tanto los pacientes como los médicos se comportan como filósofos naturales. Su forma dramática implicó la presencia de actores secundarios cuyas vidas y, a veces, sus muertes, se describían de pasada. No sabemos, y no tenemos medios de saber si ese marido dulce y paciente estaba teniendo una aventura con la portera o con *la charbonnière*. Lo que sí sabemos es que, cuando su esposa fue recluida en el sanatorio mental de Sainte-Anne, interrogada por los médicos sobre las razones por la que había entrado en el hospital, contestó que no podía perdonar a su marido que quería hacerla pasar por loca. Podríamos muy bien decir que, al menos desde su punto de vista, no estaba celosa de su marido, sino también celosa de sus propias razones.

25. DOREZ, *Op.cit.*, p. 16-18.

26. VILLERS, *Op.cit.*, p. 61.

El clasicista y filólogo David Konstan ha afirmado que “los antiguos griegos de la época clásica no pudieron haber conocido los celos en absoluto, al menos en el sentido romántico moderno de la palabra”. En lo que respecta a su tratamiento clínico, los celos románticos tampoco fueron muy “románticos” en el sentido habitual de la palabra²⁷. Por el contrario, la pasión, lejos de estar relacionada con los asuntos del corazón, estaba conectada con los sentimientos de posesión, auto-dominio y ambición. Los elementos retóricos presentes en las historias clínicas no solo permiten entrever la forma colectiva en la que se establece un diagnóstico, sino profundizar en las condiciones culturales que hacen posible al mismo tiempo la manifestación de la pasión y el establecimiento de la enfermedad. El régimen observacional de los celos mórbidos coincide con la pasión por la objetividad y con la búsqueda obsesiva de certezas porque ambos, la pasión y el conocimiento, forman parte del mismo nicho cultural. La búsqueda de lo absoluto, con la que Balzac representó al filósofo natural, comparte rasgos obsesivos con otras formas culturales de observación. Tiene razón Lorraine Daston cuando liga el desarrollo de las prácticas observacionales a los universos emocionales del romanticismo²⁸. Pero lo contrario también es cierto. Las pasiones románticas contienen expresiones pautadas de búsqueda, quizá no de lo absoluto, pero sí de la verdad.

De manera más general, la historia de los celos viene a sugerir que el estudio de las emociones del pasado no remite a la referencialidad de las experiencias subjetivas, sino a su narratividad²⁹. Por eso siempre será más interesante, llegados a examinar el tejido emocional del presente o del pasado, remitirse a la filosofía de la historia antes que a la filosofía del lenguaje. Dicho de otro modo, la historia de las emociones no atañe a los procesos de construcción de conocimiento, cuanto a las circunstancias culturales que permiten la transformación de una singularidad en un relato. La dificultad en el estudio de las emociones no recae en saber cómo podemos trascender la sensación subjetiva y alcanzar un lenguaje común, sino en cómo una pasión, una pasión singular, se ha transformado en historia³⁰.

27. KONSTAN, David, *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*, University of Toronto Press, 2006, p. 220. Ver también KONSTAN, David and RUTTER, Keith, *Envy, Spite and Jealousy. The Rivalrous Emotions in Ancient Greece*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003.

28. DASTON, Lorraine, *Breve historia de la observación científica*, traducción de Eduardo González Muñiz, La Cifra, México, 2012.

29. ARISTÓTELES, *Retórica*, Madrid, Alianza, 2010, pág. 110.

30. KOSELLECK, Reinhart, “Transformation of Experience and Methodological Change. A Historical-Antropological Essay”, en *The Practice of Conceptual History*, Stanford University Press, 2002, pp. 45-83.

Obras Citadas

- ALBERTI, Fay Bound, ed., *Medicine, Emotion and Disease, 1700-1950*, Palgrave, Macmillan, 2006.
- BERTHIER, *Monomanie de jalousie, type de dissimulation*, Tribune médicale, 1873.
- DARWIN, Charles, *The Expressions of Emotions in Man and Animals*, New York, Appleton and CO, 1873, pág, 78.
- DASTON, Lorraine, *Breve historia de la observación científica*, traducción de Eduardo González Muñiz, La Cifra, México, 2012.
- DESCURET, Jean-Baptiste-Félix, *La médecine des passions, ou les passions considérées dans leur rapports avec les maladies, les lois et la religion*, Liège, Lardinois, 1851, p. 348.
- DOREZ, Amand, *La jalousie morbide*, Faculté de médecine, París, Thèse pour le doctorat en Médecine, 1889.
- ESQUIROL, *Des maladies mentales*, t. 1, París, J.-B. Baillière.
- FOUCAULT, Michel, *Les anormaux, Cours au College de France, 1974-75*, París, Seuil, 1999.
- GEORGET, Etienne-Jean, *Examen médical de procès criminels des nommés Léger, Feldtmann, Lecouffe, Jean-Pierre et Papavoine, dans lesquels l'aliénation mentale a été alléguée comme moyen de défense*, París, Migneret, 1825.
- IMBERT, Joseph Marius, *Le délire de la jalousie affective*, Thèse pour le doctorat en Médecine. Bordeaux, Imprimerie du Midi, Paul Cassagnol, 1897.
- KONSTAN, David, *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*, University of Toronto Press, 2006.
- KONSTAN, David, and RUTTER, Keith, *Envy, Spite and Jealousy. The Rivalrous Emotions in Ancient Greece*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003.
- KOSELLECK, Reinhart: "Transformation of Experience and Methodological Change. A Historical-Antropological Essay", en *The Practice of Conceptual History*, Stanford University Press, 2002.
- MAILLET, Eugène, *Essence des passions. Etude psychologique et morale*, Université de Paris, París, Hachette, 1877.
- MATHES, Eugene , *Jealousy: The Psychological Data*. Maryland: University Press of America, 1992.
- Marc, C.C.H., *Consultation médico-légale pour Henriette Cornier, accusée d'homicide commis volontairement et avec préméditation, précédée d l'acte d'accusation*, París, Roux, 1826.

MOREAU DE TOURS, *La folie chez les enfants*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1888.

REGNAULT, Élias, *Du degré de compétence des médecins dans les questions judiciaires relatives aux aliénations mentales, et des théories physiologiques sur la monomanie*, Paris, B. Warée fils aîné, 1828.

REGNAULT, Élias, *Examen critique d'un rapport de MM. Esquirol et Ferrus, sur deux homicides commis par un homme atteint de monomanie avec hallucination*, Paris, Imprimerie de Marchand du Breil, [sd].

SALOVEY, Peter (ed.), *The Psychology of Jealousy and Envy*. New York: The Guilford Press, 1991.

SCHOENFELD, Eugene, *Jealousy: Taming the Green Monster*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979.

STEARNS, Peter N., *Jealousy: The Evolution of an Emotion in American History*. New York: New York University Press, 1989.

TEYSSIER, *Mémoire sur la monomanie homicide et réflexions sur quelques procès criminels*, Paris, Compère Jeune, 1829.

TISSOT, *De l'influence des passions de l'âme dans les maladies, et le moyens d'en corriger les mauvais effets*, Paris, Amand-Koenig, 1798, p. 116.

TRÉLAT, Ulysse, *La folie lucide*, Paris, A. Delahaye, 1861.

VAN SOMMERS, Peter, *Jealousy: What is it and who feels it?*, London: Penguin Books, 1988.

VILLERS, E., *Le délire de la jalousie*, Thèse présentée à la faculté de médecine de l'université de Bruxelles, Bruxelles, Henri Lamertin, 1899.

Les dispositifs de sensibilisation des carlistes : une conception militante de l'histoire

Laetitia Blanchard Rubio

Résumé : Lorsque débute la Première guerre carliste en Espagne, c'est là que paraît se jouer le sort de l'absolutisme européen aux prises avec le libéralisme conquérant. Nous allons voir comment les émotions vont être l'un des ingrédients essentiels de la dynamique de mobilisation du collectif carliste et tenter de nous défaire d'une idée trop communément admise qui fait de l'activité politique une réflexion intellectuelle excluant l'irrationalité habituellement prêtée à l'émotion. Nous étudierons les dispositifs de sensibilisation du public mis en place par les militants de la cause carliste ainsi que les registres émotionnels qu'ils vont privilégier afin d'enrôler des soutiens. Dans un premier temps, ces dispositifs soutiennent un enjeu politique et militaire; puis, au lendemain de la défaite, ils ont comme objectif principal la réhabilitation de l'honneur et de la mémoire d'une communauté appartenant au camp des vaincus. Les émotions convoquées au fil du temps vont donc évoluer pour s'adapter à des circonstances et à des objectifs différents.

Mots-clés : Émotions, Militantisme, Carlisme, Guerres carlistes, Mémoire.

Resumen: Al empezar la Primera guerra carlista en España, allí parece ventilarse la suerte del absolutismo europeo lidiando con un liberalismo cada vez más pujante. Las emociones van a ser uno de los ingredientes esenciales de la dinámica de movilización del colectivo carlista y así intentar deshacernos de una idea comúnmente admitida que hace de la actividad política una reflexión intelectual que excluye la irracionalidad que suele atribuirse a las emociones. Estudiaremos los dispositivos de sensibilización del público empleados por los militantes de la causa carlista así como los registros emocionales que van a privilegiar para conseguir apoyos. En un primer tiempo estos dispositivos sostienen un objetivo político y militar ya que los carlistas están convencidos que en España el combate contra los liberales puede ser ganado; pero, a raíz de la derrota, estos dispositivos tienen como prioridad la rehabilitación del honor y de la memoria de una comunidad que pertenece al bando de los vencidos. Las emociones convocadas van a evolucionar para adaptarse a circunstancias y objetivos distintos.

Palabras claves : Emociones, Militantismo, Carlismo, Guerras carlistas, Memoria.

Dans cette étude, nous allons analyser le point de vue d'un collectif particulier, celui des carlistes pris au sens large du terme, c'est-à-dire d'une communauté de pensée politique et d'objectifs qui traverse toute l'Europe à l'époque de la Première guerre carliste. Les carlistes espagnols appartiennent au courant de pensée légitimiste qui s'oppose à un autre grand principe de gouvernement qui est en train de le supplanter en Europe : le libéralisme. L'historien britannique Martin Blinkhorn dans son livre *Carlism and Crisis in Spain* qualifie le carlisme espagnol de « mouvement légitimiste de masses sans équivalents stricts à l'étranger¹ ». En Espagne, suite à la mort de Ferdinand VII en 1833, ce combat idéologique a l'occasion de se régler par les armes dans la personne des deux prétendants au trône, don Carlos, le

1. BLINKHORN, Martin, *Carlism and Crisis in Spain 1931-1939*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975, p. 3.

frère du roi, candidat des légitimistes et devenu Charles V pour ses partisans, et Isabelle, la fille de Ferdinand, candidate des libéraux, montée sur le trône grâce à l'abolition de la loi salique. Cette situation de concurrence aussi bien personnelle qu'idéologique qui débouche sur une guerre civile nécessite un travail de propagande politique intense de la part des deux camps afin de rallier un grand nombre de partisans à leur cause. Pendant la Première guerre carliste, il s'agit à partir de 1834 pour les partisans de don Carlos de se constituer une véritable armée et de trouver un moyen de financer l'insurrection contre le gouvernement de la régente Marie-Christine qui s'installe à Madrid et qui bénéficie du soutien de la majorité des généraux espagnols ralliés au libéralisme.

Faire de la politique engage nécessairement des émotions. Nous allons par conséquent aborder la dimension affective de la politique et étudier plus particulièrement les dispositifs de sensibilisation du public mis en place par les militants de la cause carliste. Ces carlistes sont loin d'être tous Espagnols. L'État-Major de don Carlos est en effet essentiellement composé d'officiers étrangers puisque, depuis la guerre d'Indépendance, la majorité des généraux espagnols s'étaient ouverts aux idées libérales. Ces militaires ont publié de nombreux ouvrages (la plupart en français afin de toucher le plus grand nombre de lecteurs possibles dans toute l'Europe) et ce sont eux qui, avec l'aide de la presse légitimiste, vont essentiellement s'employer à mettre en place ces dispositifs de sensibilisation. En accord avec une partie des thèses développées dans l'introduction du livre de Christophe Traïni : *Émotions... mobilisation!*, nous entendons par dispositifs de sensibilisation « l'ensemble des supports matériels que les militants déploient afin de susciter des réactions affectives qui prédisposent ceux qui les éprouvent à s'engager ou à soutenir la cause défendue² ».

L'émotion, telle que nous l'appréhendons ici, est celle qui est définie par les sociologues comme « une forme de communication, de mise en relation avec autrui qui accompagne un processus de mobilisation³ ». Nous allons voir que, comme le démontre le psychologue Bernard Rimé, l'émotion « suscite l'empathie et le partage social, et se trouve au cœur des dynamiques de groupe qui vont conduire à une réaction coordonnée⁴ ». L'attachement à la cause carliste est ainsi fortement encouragé par des dispositifs de sensibilisation qui tendent à doter les membres d'une communauté de réactions affectives partagées. Dans un premier temps, ces dispositifs soutiennent un enjeu politique et militaire puisque les carlistes sont persuadés qu'en Espagne le combat contre les libéraux peut être gagné, la principale émotion alors convoquée est l'admiration qui doit pousser à l'action, mais, au lendemain de la défaite, ces dispositifs soutiennent un enjeu essentiellement mémoriel ayant comme objectif la réhabilitation de l'honneur et de la mémoire d'une communauté appartenant au camp des vaincus. Les émotions convoquées au fil du temps vont donc évoluer pour s'adapter à des circonstances et à des objectifs différents.

L'enjeu politique

Dès le début de la guerre, afin de mobiliser un maximum de soutiens armés et financiers aussi bien en Espagne qu'à l'étranger, se constitue un réseau communicationnel que Christophe Traïni désigne comme une communauté d'« entrepreneurs de cause⁵ » favorable au carlisme qui va chercher à produire

2. TRAINI, Christophe, *Émotions... Mobilisation!*, Paris, Presses de la Fondation nationale des Sciences Politiques, 2009, p. 13.

3. SOMMIER, Isabelle, « Les états affectifs ou la dimension affectuelle des mouvements sociaux » in *Penser les mouvements sociaux. Conflits sociaux et contestations dans les sociétés contemporaines*, Eric Agrikouansky (dir.), La Découverte, Collection Recherches, mai 2010, p. 193.

4. RIMÉ, Bernard, *Le partage social des émotions*, Paris, PUF, 2005, p. 53.

5. TRAINI, Christophe, *Émotions...*, *op.cit.*, p. 38.

certaines affects. Il s'agit pour cette communauté de mettre en œuvre tous les moyens nécessaires afin de solliciter un public, de le revendiquer comme partisan et de l'amener à approuver, appuyer militairement ou soutenir matériellement cette cause. Les formes d'enrôlement ainsi produites peuvent aller de la simple bienveillance pour la cause carliste à l'engagement d'individus disposés à envisager cette cause comme une raison de vivre digne des plus grands sacrifices.

Pour les entrepreneurs de la cause carliste, l'émotion la plus simple à convoquer est l'admiration. À travers cette émotion, il s'agit de faciliter une prise de conscience pour que les partisans du carlisme, où qu'ils se trouvent, s'engagent dans une action collective en Espagne.

Ainsi, au début du conflit, le récit incessant des victoires des insurgés et de leur courage dans la presse légitimiste française permet de diffuser et d'entretenir un enthousiasme nécessaire à l'enrôlement de nombreux officiers espagnols (certains d'entre eux étant en exil) mais aussi à la formation d'une véritable « internationale blanche » qui va venir lutter aux côtés de don Carlos⁶. Il s'agit de démontrer que le salut du légitimisme, malmené partout en Europe, peut venir de l'Espagne si don Carlos parvient à rallier suffisamment de soutiens à sa cause⁷. Le rôle et l'engagement de ces journaux sont primordiaux étant donné que toute l'Europe les lit et les commente, le français étant encore la langue qui était parlée dans la haute société et dans les cours européennes. Dans des articles enthousiastes, ils communiquent à leurs lecteurs leur admiration sans bornes pour l'Espagne insurgée. Pour ce faire, ils établissent une continuité historique entre le combat présent, mené par les carlistes contre les libéraux, et le passé glorieux d'une Espagne catholique et mythique, habituée depuis toujours à faire la guerre aux infidèles : « La voilà encore sur la scène du monde, cette Espagne mâle et fière qui, après avoir lutté contre la domination romaine, chassé les Mores, défendu son sol contre le protestantisme, vaincu la tyrannie de Napoléon, se présente à un nouveau combat contre le principe révolutionnaire et l'usurpation⁸ ». De nombreux soutiens sont enrôlés sur la base de l'offre émotionnelle produite. Le soldat vendéen M. A. T. nous fait part dans ses mémoires intitulées *Campagnes et aventures d'un volontaire royaliste en Espagne* des effets émotionnels qu'ont pu exercer sur lui les nouvelles venues d'Espagne : « On se battait au-delà des Pyrénées, et la cause qui enflammait le cœur de ces loyaux Espagnols était celle de la légitimité dans tous les pays. Dès lors, tout mon désir fut de passer la frontière et de me joindre à eux⁹ ».

Il existe ainsi chez certains légitimistes européens une identification sentimentale avec la cause embrassée par les carlistes espagnols. Ce même soldat dit avoir du mal à justifier de façon rationnelle son engagement :

Aujourd'hui encore, si le lecteur me demandait comment et pourquoi m'est venue cette vocation, je ne pourrais qu'emprunter la réponse d'une brave paysanne du bas Maine, aussi chouanne que son fils était chouan. Un royaliste haut placé lui exprimait, en 1832, ses craintes sur l'inutilité des efforts des Vendéens et l'impuissance probable de leur dévouement. « Que voulez-vous, monsieur, lui dit-elle, j'ons ça dans le ventre ». Donc, j'avais ça dans le ventre, c'est-à-dire l'amour de la justice et le dévouement aux bonnes causes¹⁰.

6. CANAL, Jordi, *El carlismo*, Madrid, Alianza, 2000, p. 11.

7. Cette idée est exprimée par *La Quotidienne*, le 12 mars 1834, lorsqu'elle affirme que « [...] ces hommes qui combattent et qui meurent en Espagne, combattent et meurent pour le principe qui est à la base de toutes les monarchies européennes. Leurs efforts profitent à tous les trônes. Dans la personne de Charles V, ils maintiennent le droit de tous les rois légitimes ». C'est également ce qu'exprime *Le Rénovateur* du 20 octobre 1833 : « L'Espagne réalise par sa noble conduite le système de politique que nous ne cessons d'expliquer, et elle montre la différence qu'il faut faire entre la liberté et le libéralisme, la liberté fidèle aux rois et le libéralisme ennemi des peuples, la liberté venue de Dieu, et le libéralisme rebelle à la religion ».

8. *La Gazette de France*, 10 octobre 1833.

9. M.A.T., *Campagne et aventures d'un volontaire royaliste en Espagne*, Le Mans, Monnoyer, 1869, p. 33.

10. *Ibid.*, p. VI.

Partant du principe qu'il est plus facile d'adhérer à une cause lorsque ses principaux représentants sont dotés de toutes les qualités, de nombreux militaires espagnols ou étrangers mènent également une campagne de soutien à la cause carliste en publiant des ouvrages célébrant ses deux principaux représentants, le prétendant don Carlos et celui que l'Histoire a retenu comme étant le plus grand héros du carlisme, le général Zumalacarregui.

Lorsque ces auteurs évoquent la figure de don Carlos, c'est afin de susciter des réactions positives et augmenter ainsi le nombre ou l'engagement de ses partisans. Dans leurs ouvrages, ils insistent tout particulièrement sur les forts sentiments d'attachement à sa personne qu'il est capable de déclencher au sein de la population. Il est ainsi souvent fait allusion à l'enthousiasme des soldats et au délire des villageois basques chaque fois que don Carlos vient passer en revue ses troupes ou change de lieu de résidence accompagné de sa Cour itinérante. Ce genre de récit tend à démontrer l'existence d'une véritable communauté émotionnellement soudée autour de son chef par l'amour et la loyauté. Voici comment Auguet de Saint-Sylvain, aide de camp du prétendant¹¹, nous raconte l'arrivée de don Carlos en Espagne, tout d'abord au milieu de ses soldats :

Ce fut parmi les troupes un enthousiasme général; soldats et officiers semblaient payés de toutes leurs fatigues et de tout leur dévouement, par la seule vue de leur roi. Depuis neuf mois de combats, c'était le premier jour de repos qu'ils goûtaient : les troupes voulurent aussi donner une fête militaire au roi, on dansa autour des feux de bivouac, au son d'une musique militaire, pendant une partie de la nuit, aux cris de vive Charles V.

Puis au Pays Basque, au milieu de la population :

Sa route fut une marche triomphale à travers les populations accourues sur ses pas. Les jeunes filles se pressaient autour de lui, dansant des boleros au son du tambourin, les hommes, selon les antiques usages des Espagnols, jetaient leurs habits sous les pieds du cheval de sa majesté; enfin, de mémoire d'homme, jamais souverain n'avait été reçu avec plus de marques d'allégresse et d'amour¹².

Même si la plupart de ces auteurs affirment être des témoins impartiaux et donc vouloir rester objectifs, au moment de narrer les faits ou de décrire un personnage, il y a toujours une part affective émanant de leur témoignage. C'est ainsi que certains font état de l'existence d'une relation affective avec le général Zumalacarregui et affirment l'avoir connu ou tout simplement croisé. Mais, au lieu d'avouer une certaine partialité ou une certaine subjectivité de leurs écrits, ils font de ce lien et de cette position privilégiée la garantie de la vérité des faits qu'ils rapportent et de l'authenticité des impressions qu'ils transmettent. Dans le portrait que fait de lui Auguet de Saint-Sylvain, on perçoit une tentative de partage d'une expérience émotionnelle vécue :

Je voyais pour la première fois le général Zumalacarreguy, et je fus frappé de l'impression qu'il produisit sur moi. Il y avait dans la manière noble, franche et respectueuse à la fois, avec laquelle il aborda le roi, quelque chose d'imposant qui rappelait le type du caractère espagnol des anciens temps. [...] En le voyant, on devine en lui toutes les grandes qualités qui le distinguent, et dans tous ses mouvements se révèle ce caractère impétueux et passionné qui règle toutes les grandes actions de sa vie¹³.

11. Il s'agit de la charge pour laquelle il a été fait baron de Los Valles.

12. AUGUET DE SAINT SYLVAIN, Louis-Xavier, baron de Los Valles, *Un chapitre de l'histoire de Charles V*, Paris, Dentu, 1835, p. 205-206.

13. *Ibid.*, p. 202-203.

Il y a ici un rapprochement à faire avec Napoléon à qui plusieurs auteurs n'hésitent d'ailleurs pas à le comparer. Beaucoup disent leur fierté d'avoir servi sous les ordres d'un homme exceptionnel. L'officier espagnol Antonio de Zaratiegui a construit sa *Vie de Zumalacarregui*¹⁴ comme une hagiographie. L'amitié qui les liait, sa proximité avec ce personnage (puisqu'il a été son secrétaire particulier)¹⁵ favorisent un certain type de connaissance basé sur des ressorts émotionnels et un parti pris d'admiration. Zaratiegui reconnaît lui-même qu'il est « persuadé que certains regarderont [son] témoignage comme l'expression d'un esprit passionné¹⁶ ». L'historien Christophe Prochasson, dans son ouvrage *L'Empire des émotions*, dans le chapitre qu'il dédie à la biographie, démontre qu'une biographie fabrique toujours de l'émotion et de la grandeur : « La biographie, dit-il, contribue évidemment à légitimer le biographé en transformant la vie de ce dernier en destin¹⁷ » et il ajoute : « On ne peut narrer la vie d'autrui en toute innocence, la biographie mobilise toujours les affects ».

L'apologie du modèle choisi a des objectifs idéologiques qui dépassent de beaucoup le cas particulier étudié. Le personnage de Zumalacarregui devient un exemple de sacrifice pour une cause, de réalisation de l'idéal social du moment. Sa biographie a une fonction pédagogique de reproduction sociale. Son courage et son abnégation doivent servir d'exemple et décider les hommes à passer à l'action et à continuer son œuvre, même après sa mort.

L'émotion suscitée est d'autant plus marquée que ce sont des souvenirs de guerre que nous transmettent tous ces auteurs et, dans ce type d'ouvrages à la gloire de Zumalacarregui, comme le signale l'historien Pierre Nora : « la mémoire active des ressorts émotionnels et elle n'hésite pas à les afficher ouvertement lorsque l'histoire tente de les dissimuler¹⁸ ».

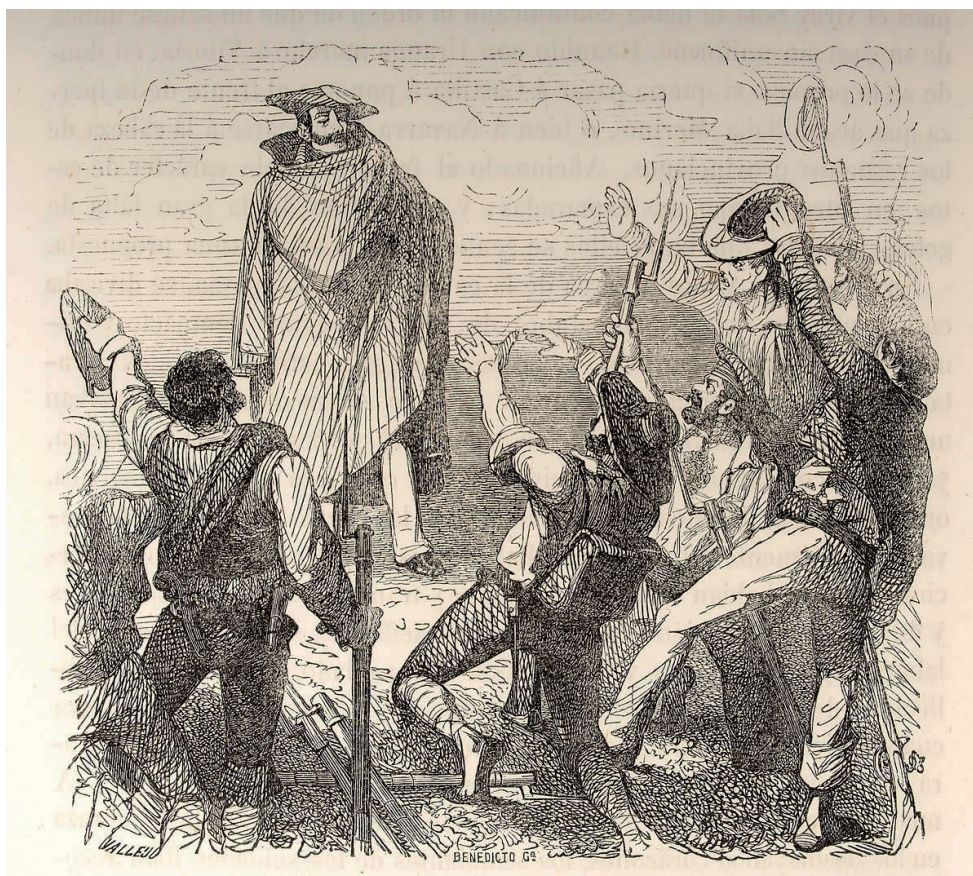
14. Il s'agit de la traduction française de son ouvrage « *Vida y hechos de Zumalacárregui* » qui sera publiée la même année.

15. Zaratiegui assure que « nul parmi ceux qui nous connaissent ne doutera de l'authenticité de ce que nous dirons sur Zumalacarregui, nous qui avons été honorés de son amitié, dépositaire de son entière confiance, témoin oculaire de tous ses actes publics et privés... ». ZARATIEGUI, Antonio de, *Vie de Zumalacarregui*, Paris, Lacour, 1845, p. 2.

16. *Ibid.*, p. 1.

17. PROCHASSON, Christophe, *L'Empire des émotions. Les historiens dans la mêlée*, Paris, Editions Demopolis, 2008, p. 91.

18. NORA, Pierre, « Présentation » in *Les Lieux de mémoire*, Pierre Nora (dir.), vol. 1 [1984], Paris, Gallimard, 1997, p. 33.



1 : Zumalakarregui idolatrado por sus fieles¹⁹

Le pouvoir d'évocation qu'acquiert à cette époque la figure de Zumalacarregui est si intense qu'une gravure publiée en 1844 se moque de la réaction émotionnelle que provoquait sa simple présence chez ses partisans. La vénération que les soldats carlistes portent à Zumalacarregui est ici tournée en dérision mais elle reflète de façon assez juste l'émotion qui s'exprimait dans les écrits qui circulaient à l'époque.

Bien évidemment, cette propension à enjoliver, parfois lourdement, la réalité n'est jamais reconnue par ces auteurs. Ils attestent donc de la vérité des faits qu'ils rapportent mais également de l'authenticité des sentiments qu'ils éprouvent pour la cause carliste. C'est ainsi qu'est présenté par exemple l'ouvrage de Léon B., chef d'escadron au service de don Carlos²⁰. En effet, lorsque *La Gazette du Languedoc* annonce à ses lecteurs la parution de son livre *Expédition de 1837 dans l'intérieur de l'Espagne par l'armée de S.M. Charles V*, il est précisé que : « L'auteur avait l'honneur de servir dans cette campagne, et tout ce qu'il dit, tout ce qu'il rapporte est authentique. On remarquera dans cet écrit la précision, l'exactitude d'un militaire, les nobles et loyaux sentiments d'un royaliste qui s'est voué, avec désintéressement, à la défense de la plus juste cause²¹ ».

L'événement qui renferme une charge émotionnelle particulière et qui est largement exploité par la plupart des entrepreneurs de cause que nous avons cités est bien entendu la mort de Zumalacarregui.

19. Gravure de José Vallejo, "Zumalakarregui idolatrado por sus fieles" (Zumalacarregui idolâtré par ses fidèles) in PAULA MADRAZO, Francisco de, *Historia militar y política de Zumalacárregui, y de los sucesos de la guerra de las provincias del Norte*, Madrid, Imprenta de la sociedad de Operarios del mismo Arte, 1844, Museo Zumalacárregui.

20. B***, Léon, *Expédition de 1837 dans l'intérieur de l'Espagne par l'armée de S.M. Charles V, placée sous le commandement de S.A.R. l'Infant don Sébastien Gabriel*, Paris, Impr de L. Dieulafoy, 1838, 42 p.

21. *La Gazette du Languedoc*, 3 juin 1837.

L'annonce de son décès prématuré en 1835 est encore une dernière occasion de faire un éloge funèbre des plus flatteurs de ce héros qui était d'ores et déjà rentré dans l'histoire de son vivant. Le prince autrichien Félix Lichnowsky évalue en 1844 le degré de sa renommée par le nombre d'hymnes circulant déjà à sa gloire, et en signalant que ce général a éclipsé très facilement la médiocrité des deux prétendants au trône dans le cœur des carlistes : « Thomas Zumalacarregui est le héros de chants et de ballades qui feront résonner son nom lorsque personne ne se souviendra plus de don Carlos ni de Christine²² ». Mais à la fin de la guerre, la défaite va faire surgir d'autres stratégies pour faire face à de nouvelles émotions comme l'humiliation de la défaite, la honte d'appartenir au camp des vaincus ou la peur de l'oubli.

L'enjeu mémoriel

Afin de ne pas attribuer la défaite aux faiblesses intrinsèques du camp carliste, la faction apostolique, ennemie de toute solution politique, va faire peser la honte de la défaite sur un seul personnage, le général Maroto qui est celui qui a signé avec l'ennemi le traité de Bergara mettant fin à sept années de guerre civile. Ce représentant de la faction transactionniste, plus modérée quant aux contenus politiques de l'absolutisme, va être présenté comme celui qui a trahi la plus belle des causes, et les carlistes les plus intégristes, pour le dénigrer, vont faire circuler le bruit qu'il aurait été acheté par les libéraux afin qu'il signe ce traité.

Dans une plaquette anonyme *Judas Iscariote. Songe de Maroto*²³ publiée en 1839, ce général est clairement associé à la figure de Judas et le texte lui prête un sentiment de culpabilité et de honte qui lui ferait reconnaître sa trahison dans le but de provoquer l'indignation et le mépris de tous ceux qui sont désignés dans le texte comme les « véritables royalistes ». Ceux-ci ne se seraient donc pas rendus mais auraient été vendus à l'ennemi. Le capucin Antonio de Casares publie en 1841 chez le même éditeur un opuscule intitulé *Défi porté aux marotistes* qui va dans le même sens. Afin de marquer les esprits et de susciter l'indignation et la colère de ceux qu'il qualifie de « vrais royalistes », il souligne le côté effrayant du personnage et sa conduite honteuse pour ceux de son propre camp :

Lorsque le barbare Maroto épouvanta le monde entier par les assassinats d'Estella, que lui et ses amis se révoltèrent contre le roi qu'ils avaient reconnu et juré de défendre, quand la horde des traîtres se mit audacieusement en possession des rênes du gouvernement et du commandement de l'armée, les vrais royalistes, effrayés à la vue du péril qui menaçait la cause commune, prirent la résolution de faire tout ce qui était en leur pouvoir pour conjurer la tempête qui menaçait de tout engloutir²⁴.

Ici, la principale critique du personnage ne porte pas sur l'argent qu'on lui aurait versé pour sa trahison mais sur les exécutions de quelques officiers de la faction apostolique que Maroto a ordonnées à Estella et qui étaient destinées à mater la rébellion de ceux qui avaient conspiré pour le faire tomber²⁵. Ces exécutions sont donc présentées comme des assassinats afin de susciter l'indignation du public et fomentent un esprit de revanche.

Dans le but de laisser une trace de cet épisode pour la postérité (la trahison de Maroto), le padre Casares fait réimprimer en français les nombreux écrits qu'il a déjà publiés en espagnol après l'entrée de

22. LICHNOWSKY, Félix, *Souvenirs de la guerre civile en Espagne (1837-1839)*, Paris, Dumaine, 1844, tome I, p. 70.

23. D***, Hyacinthe, *Judas Iscariote. Songe de Maroto*, Paris, Dentu, 1839, 16 p.

24. CASARES, Antonio, *Défi porté aux marotistes*, Paris, Dentu, 1841, p. 3.

25. Maroto a fait arrêter et exécuter le 18 février 1839 les généraux Sanz, Guergué et García, le brigadier Carmona, l'intendant Uriz et l'officier du Ministre de la Guerre Ibáñez.

don Carlos en France et qui étaient destinés à confondre les marotistes et leurs machinations²⁶. Dans ses Mémoires sur la guerre de Navarre et des provinces basques, le colonel Alphonse Barrès du Molard souligne à son tour l'odieuse trahison de Maroto et le désigne comme un personnage « destiné à occuper une place si honteusement célèbre dans les fastes de l'histoire contemporaine des événements de la Péninsule²⁷ ». C'est bien un sentiment de honte qui est ici convoqué par tous ces anti-marotistes afin de susciter le mépris et la colère de ceux qui auraient voulu continuer à lutter pour défendre leurs convictions et leur roi. L'indignation et la colère apparaissent clairement dans une petite plaquette publiée à chaud le 1er septembre 1839 à Bayonne par Marcos Harris. Ce type d'écrit fait partie de ce que Julio Aróstegui nomme « la literatura de Vergara » et qu'il définit comme « un mar de publicaciones difundido desde Francia plagado de calumnias, acusaciones, medias palabras y positivas falsedades²⁸ ». Les deux émotions que nous avons l'habitude de retrouver, indignation et colère, s'expriment cette fois devant le spectacle des souffrances de carlistes venant se réfugier en France à la fin de la guerre, à la suite de don Carlos et de sa famille, mais ce sont aussi les principales émotions ressenties par les réfugiés eux-mêmes :

Viens ici, Maroto! Viens à Bayonne jouir de ton œuvre! Viens voir en cette cité 10 000 personnes implorant et recevant les secours de l'autorité française! Viens voir ces braves soldats couverts de blessures et de misère, se réfugier sur le sol français! Viens entendre les femmes, les vieillards tendus sur la terre d'exil, se réveiller pour t'accabler! Viens entendre les enfants, encore à la mamelle, parler pour te donner le nom de traître à leur Roi, à leurs parents, aux foyers qui les ont vus naître! [...] Viens ici, vil assassin, lâche, misérable homme, tu jouiras du fruit de tes œuvres! Viens ici, tu verras par la noble conduite des autorités françaises envers tes victimes, envers les malheureux que tu as plongés dans la désolation, que la France, cette terre généreuse, hospitalière, te maudit comme un infâme²⁹!

Un parti pris de dénigrement est donc partagé par de nombreux défenseurs de la cause carliste qui, malgré la défaite, ne s'avouent pas encore vaincus et désirent œuvrer encore pour une future victoire du légitimisme en Europe. Ici l'indignation est la clé de cet engagement futur mais elle sert aussi à engendrer un investissement affectif qui permet la construction d'une communauté émotionnelle et d'une mémoire collective du carlisme à partir d'un choc traumatique, celui de l'annonce de la défaite. Le camp carliste va donc s'employer, après 1839, à la transmission de la mémoire des gloires et des malheurs qui ont affecté les combattants d'autrefois.

Les journaux légitimistes se mettent alors à dénoncer dans leurs articles l'état de dénuement et d'abattement dans lequel se trouvent les réfugiés carlistes. La situation de détresse matérielle et morale dans laquelle se trouvent les réfugiés carlistes à la frontière est dépeinte au lecteur afin de susciter sa pitié. La Gazette de France lance ainsi le 11 octobre 1839 une « Souscription pour les malheureux réfugiés espagnols ». La Guienne, l'organe de presse légitimiste de Bordeaux, ville dans laquelle se réfugie une

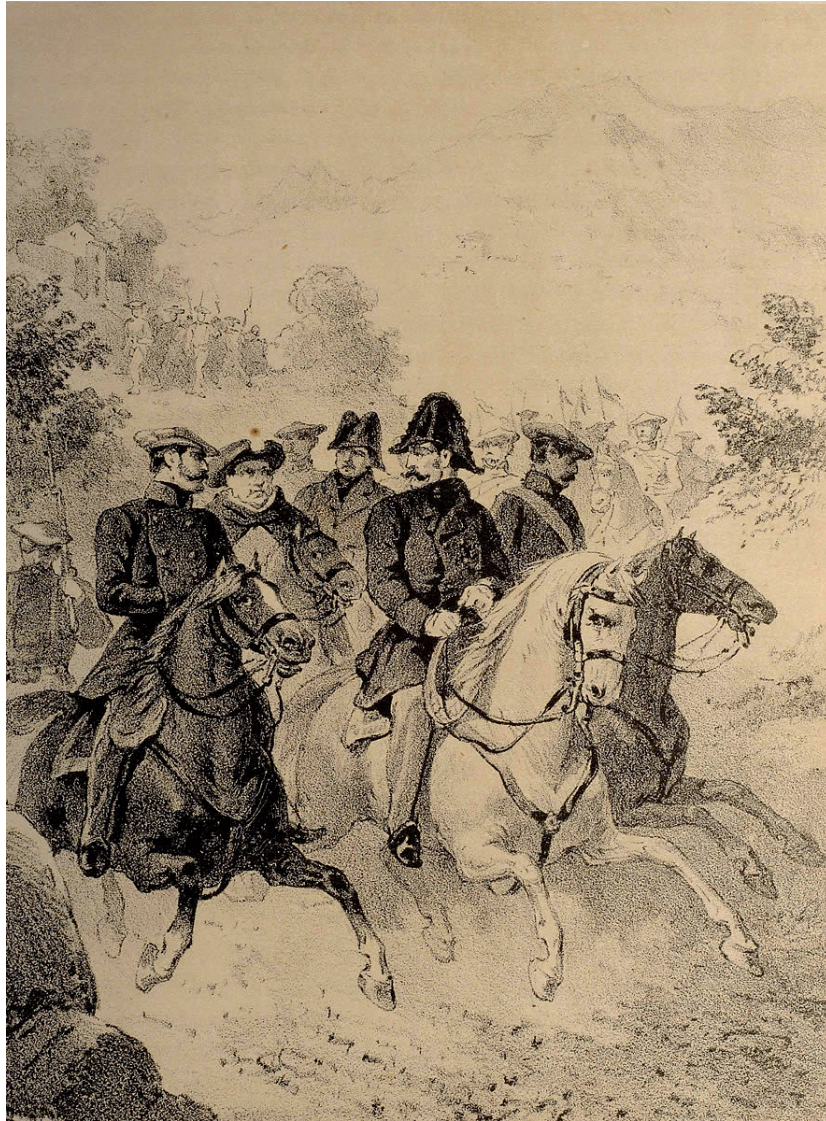
26. CASARES, Antonio, *Défi porté aux Marotistes*, op. cit., p. 4. Il donne ainsi le titre de quelques brochures qu'il a lui-même publiées : *Coup d'œil sur la faction traître et immorale des Marotistes*. – *L'hypocrisie des Marotistes dévoilée*. – *Les Plaintes de l'Espagne royaliste*... Il signale également l'ouvrage de George Mitchell, *Le Camp et la Cour de don Carlos*, « où se trouvent des pièces justificatives de plus haut intérêt ».

27. BARRÈS DU MOLARD, Vicomte Alphonse de, *Mémoires sur la guerre de Navarre et des provinces basques*, Paris, Dentu, 1842, p. 258.

28. AROSTEGUI, Julio, "El carlismo y la guerra civil" in *Historia de España* de Menéndez Pidal, tomo XXXIV (dir. José María Jover), Madrid, 1981, p. 125.

29. HARRIS, Marcos, *Trahison de Raphaël Maroto envers son roi et ses compagnons d'armes, ou relation des événements qui ont amené la défection de l'armée royaliste, vendues à l'ennemi par ses officiers généraux*, Bayonne, Impr. D'Edouard Maurin, 1^{er} septembre 1839, p. 24-25.

foule de notables carlistes³⁰, publie également un article apitoyé sur les réfugiés : « Alors que nous voyons arriver dans notre ville tant d'officiers de l'armée carliste, on ne peut sans avoir le cœur navré, se rappeler comment ont été vendus tant de vaillants soldats³¹ ». Le colonel Barrès du Molard vend le livre de ses mémoires qu'il publie en 1842 « au bénéfice des soldats de SM Charles V réfugiés en France ». C'est également à de l'indignation mêlée à de la pitié qu'il est fait appel devant les conditions indignes de détention de don Carlos en France lorsque plusieurs journaux lancent une nouvelle souscription, cette fois en faveur de don Carlos et de la famille royale, à la fin de la guerre³².



2. Atraviesa D. Carlos los Pirineos después del convenio de Bergara³³

30. Notamment le marquis de las Marismas, le général Zaratiegui, le ministre de la Guerre Montenegro et le curé Merino.

31. *La Guienne*, 3 octobre 1839.

32. Don Carlos, abandonné de ses troupes, passe la frontière le 14 septembre 1839. Ces journaux sont *La Gazette de France*, *La Quotidienne* et le magazine *La Mode*.

33. Gravure de C. Múgica, "Atraviesa D. Carlos los Pirineos después del convenio de Vergara" (Don Carlos traverse les Pyrénées après la convention de Bergara) in BERMEJO, Ildefonso Antonio, *La Estafeta de palacio: historia del último reinado, cartas trascendentales dirigidas al rey Amadeo*, Madrid, Imprenta de R. Labajos, 1871, Museo Zumalacárregui.

Autant, au début de la Première guerre carliste, on peut ressentir dans de nombreux écrits un enthousiasme suscité par la possibilité offerte à de nombreux Européens de pouvoir combattre en Espagne contre le libéralisme dominant, autant à la fin de la guerre, cette impression fait place à des sentiments de honte ou d'indignation qui surgissent suite à la défaite et réveille aussi chez de nombreuses personnes la peur de voir disparaître en Espagne le dernier bastion du légitimisme. Beaucoup ne veulent pas s'avouer irrémédiablement vaincus car ce serait pour eux la fin d'un monde et de valeurs qu'ils se refusent à voir disparaître. C'est pourquoi, lorsque survient la défaite en 1839, la lutte engagée contre le libéralisme se poursuit autrement afin que les historiens prennent en compte une version du conflit qui n'occulte pas la gloire et l'héroïsme dont ils ont fait preuve. La peur que les vainqueurs organisent un complot du silence entraîne une quête éperdue de reconnaissance et de prestige. C'est bien cette émotion qu'est la peur de l'oubli qui leur fait ressentir la nécessité de plaider leur cause. C'est alors que paraît une série d'ouvrages dont le projet avoué est de réhabiliter le carlisme dans les mémoires.

Ces écrivains particuliers répondent au modèle décrit par la comtesse de Bocarmé qui préface les Souvenirs de la guerre civile en Espagne du prince autrichien Lichnowsky, engagé aux côtés de don Carlos en 1837 comme brigadier général. En tant que légitimiste belge, cette aristocrate a elle-même pris en main la traduction française du livre du prince Lichnowsky afin que sa diffusion soit plus importante. Voici la description emplie d'admiration qu'elle nous donne de l'un de ces porteurs de la mémoire du carlisme :

Un homme placé dans un rang éminent et doué d'un cœur de brave court en Espagne et s'y voue, comme au temps des Preux, à une cause dont le principe émane d'une source éternelle. Défait et non vaincu, toujours fidèle à la nation espagnole, à la monarchie, il plaide encore cette cause par un ouvrage où il raconte une lutte qui, malgré ses résultats malheureux, ne fut pas sans gloire³⁴.

Les ouvrages que publient les militaires carlistes après leur séjour en Espagne sont par conséquent une occasion de réactiver une dernière fois leurs idéaux et leur combat et l'émotion et la nostalgie ne sont jamais loin³⁵. L'officier français, le baron Hermann Du Casse, fait état de l'émotion qu'il éprouve dans ce type d'entreprise : « Doux bonheur, n'est-il pas vrai, compagnons d'armes, quand nous sommes de retour au foyer domestique, que celui de jeter un regard en arrière sur tous les dangers anciens. [...] Mais le cœur de l'homme est si incomplet que, pour sentir véritablement le bonheur, il doit se répandre sur d'autres cœurs qui le partagent. Voilà pourquoi le soldat est généralement conteur³⁶ ». Cependant, ils expriment également leur intention de rapporter ces émotions dans un but de transmission du souvenir aux générations suivantes. Le colonel Alexis Sabatier pressent qu'il fait partie d'un tout et qu'il n'est que l'un des vecteurs d'une œuvre et d'une mémoire collective en train de se constituer : « ... à l'historien d'une guerre, il faut des faits que le soldat seul peut fournir. Soldat de Charles V, je dis une partie de ce que j'ai vu sur les champs de bataille que deux fois j'ai arrosés de mon sang; d'autres diront aussi ce qu'ils ont vu, et l'ensemble de ces témoignages fournira des pages impérissables aux annales militaires du monde³⁷ ». Cet officier français, en insistant sur la valeur historique de son témoignage, a conscience

34. Préface de la comtesse Ida de Bocarmé, in LICHNOWSKY, Félix, *Souvenirs de la guerre civile en Espagne*, op. cit., p. 3.

35. C'est ce qu'Herman Du Casse explique à ses lecteurs : « Nos seuls bénéfices de nombreux travaux, à nous autres militaires, lorsque l'âge ou les blessures nous retirent d'une carrière ingrate arrosée de nos sueurs et de notre sang, ce sont nos souvenirs ». DU CASSE, Herman, *Echos de la Navarre. Quelques souvenirs d'un officier de Charles V*, Paris, Maison, 1834, p. 1.

36. *Ibid.*, p. 1-2.

37. SABATIER, Alexis, « Tío Tomás ». *Souvenirs d'un soldat de Charles V*, Bordeaux, Granet, 1836, p. III.

de faire partie de ceux que les historiens ont appelé les gardiens ou les porteurs de mémoire³⁸.

Il est évident que cette volonté de témoigner et de prétendre vouloir faciliter le travail des historiens manque de la distance, du détachement et de l'impartialité nécessaires à tout historien. En étudiant leur version des faits, il faut simplement être conscient qu'il s'agit d'une vision historique orientée, transmise par un certain courant de pensée et provenant d'un groupe social particulier³⁹. Il existe d'ailleurs dans ces écrits un enjeu purement social, celui de souligner une appartenance à une communauté ou à des valeurs en passe de disparaître. Ces auteurs réactivent également la mémoire de ce qui est présenté comme souffrances passées, fondement de l'appartenance à un groupe commun et raison supplémentaire de se mobiliser. La mémoire convoquée à ce propos insistera alors davantage sur des jugements et des valeurs partagées par la communauté légitimiste comme l'honneur, la défense de la religion, la fidélité au roi et le respect des traditions. Dans ce sens, Pierre Nora oppose la mémoire « affective et magique » qui « sourd d'un groupe qu'elle soude » à l'histoire qui « au contraire appartient à tous et à personne, ce qui lui donne vocation à l'universel⁴⁰ ». En donnant des points de repères à la mémoire du légitimisme, il s'agit pour les partisans du carlisme de transmettre un héritage affectif aux générations suivantes en entretenant l'admiration due aux héros, la colère et l'indignation due au traître et le culte du souvenir.

Tous les entrepreneurs de cause que nous avons étudiés invitent à des lectures empathiques et parfois compassionnelles du conflit carliste. Leur discours est davantage axé sur l'émotion que sur la réflexion. Les dispositifs de sensibilisation déployés par les défenseurs de la cause carliste sont l'occasion de mettre en place deux types de stratégies affectives répondant elles-mêmes à deux objectifs : tout d'abord une stratégie offensive, puisque, dans un premier temps, l'émotion est mobilisatrice et sert à galvaniser les énergies partisans, puis une stratégie défensive, basée sur la conservation programmée du souvenir, qui, dans un deuxième temps, permet d'entretenir la flamme du carlisme jusqu'à la prochaine occasion de prendre les armes. Cette deuxième stratégie ouvre la voie à de futurs combats. C'est ainsi que quelques années plus tard, cette même communauté, grâce à la transmission d'un imaginaire émotionnel forgé entre 1833 et 1839, parvient encore à mobiliser des milliers d'hommes lors de la deuxième guerre carliste (1846-1849)⁴¹ puis de la troisième guerre carliste entre 1872 et 1876. Si le mouvement carliste est parvenu à survivre entre ces deux guerres et à être la seule droite légitimiste européenne à avoir survécu au XX^{ème} siècle, bien qu'en occupant une position secondaire sur la scène politique espagnole (puisqu'en 1936 les carlistes étaient encore là pour appuyer le soulèvement franquiste avec la formation paramilitaire du Requeté), et si aujourd'hui les carlistes espagnols sont encore présents à travers le parti *Comunión Tradicionalista Carlista*, ce n'est pas un hasard. Selon l'historien espagnol Jordi Canal, la longévité du carlisme s'explique par son fort pouvoir d'adaptation mais aussi par les caractéristiques particulières de sa propagande. L'écrivain et journaliste carliste Julio Nombela se référait déjà à cet aspect du carlisme dans son ouvrage *Detrás de las trincheras*, publié en 1876 : « Desde la anécdota a la frase, desde el romance al himno, desde el retrato al grupo, todos estos procedimientos, de mayor eficacia, que impresionan más, que hablan al sentimiento y a la imaginación, se emplearon, y no fui yo

38. Ces expressions sont employées et définies dans l'ouvrage de RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

39. Il y a autant de mémoires que de groupes qui les portent.

40. NORA, Pierre, « Présentation » in *Les Lieux de mémoire, op. cit.*, p. 25.

41. Cette guerre, aussi appelée la *Guerra dels matiners* était un conflit mineur et circonscrit à la Catalogne. Julio Aróstegui signale qu'elle avait « un claro fondo socioeconómico coyuntural », AROSTEGUI, Julio, « El carlismo y la guerra civil », *op. cit.*, p. 135.

seguramente quien menos trabajó de esta manera⁴² ». Cette longévité illustre à merveille l'efficacité de l'appel à l'émotion pour propager ou faire survivre l'adhésion à une cause plusieurs fois perdue à travers les siècles.

42. NOMBELA, Julio, *Detrás de las trincheras*, 1876 in Canal, Jordi, *El carlismo, op. cit.*, p. 17.

Bibliografía

- Actas del XXII Congreso Eucarístico Internacional celebrado en Madrid, 1911*, Madrid, Imp. Del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, 1912.
- CALLAHAN, William J., *La Iglesia Católica en España: (1875-2002)*, Barcelona, Crítica Editorial, 2003.
- DE LA CUEVA MERINO, Julio, “Católicos en la calle: la movilización de los católicos españoles, 1899-1923”, *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 2000, N° 3, págs. 55-80.
- “Movilización política e identidad anticlerical, 1898-1910”, *Ayer*, 1997 (El anticlericalismo), págs. 101-126.
- “El Rey Católico”, in *Alfonso XIII. Un político en el trono*, Javier Moreno Luzón, Madrid, Marcial Pons, 2003.
- GIBSON, Ralph, *A Social History of French Catholicism*, London, Routledge, 1989.
- Juan Pablo II, “Discurso del Santo Padre Juan Pablo II a los miembros del Comité Pontificio para los Congresos Eucarísticos con vistas al congreso de Sevilla”, <http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/speeches/1991/november/documents/hf_jp-ii_spe_19911107_eucaristici-internazionali_sp.html> [13/7/2014].
- KLASSEN, Pamela E., “Ritual”, in *The Oxford Handbook of Religion and Emotion*, John Corrigan (Cord.), Oxford, Oxford University Press, 2008, págs.143-161.
- LAGRÉE, Michel, *La bénédiction de Prométhée: religion et technologie XIXe –XXe siècle*, Paris, Fayard, 1999.
- MARINI, Piero, *Shape, Significance and Ecclesial Impact of Eucharistic Congresses: Meeting with the Episcopal Conference of Ireland, 9/6/2009* <http://www.vatican.va/roman_curia/pont_committees/eucharist-congr/documents/rc_committ_euchar_doc_20090609_fisionomia-congressi_en.html> [13/7/2014].
- MONTERO GARCÍA, Feliciano, “El movimiento católico en la España del siglo XX. Entre el integrismo y el posibilismo”, in *Movimientos sociales en la España del siglo XX*, María Dolores de la Calle Velasco y Manuel Redero San Román (Cord.), 2008, Universidad de Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, págs. 173-192.
- “El catolicismo español finisecular y la crisis del 98”, *Studia histórica. Historia contemporánea*. 1997, N° 15, págs. 221-237.
- y DE LA CUEVA MERINO, Julio, “Clericalismo y anticlericalismo en torno a 1898: percepciones recíprocas”, in *España en el tránsito del siglo XIX y XX: actas del IV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Rafael Sánchez Mantero (Coord.), Vol. 2, 2000, págs. 49-64.
- NAGY, Piroska y BOQUET, Damien, “Une histoire des émotions incarnées” *Médiévales*, Otoño 2011, N° 6, págs. 5-24, < <http://medievales.revues.org/6243> <http://medievales.revues.org/6243> > [Julio 2014].

- NUGENT, Joseph, "The Sword and the Prayerbook: Ideals of Authentic Irish Manliness", *Victorian Studies*, Verano 2008, Volumen 50, N° 4, págs. 587-613.
- PALMER, Jan, "The History of Emotions: an Interview with William Reddy, Barbara Rosenwein and Peter Stearns", *History and Theory*, May 2010, Vol. 49, N° 2, págs. 237-265.
- PICKERING, W. S. F. "Emile Durkheim" in *The Oxford Handbook of Religion and Emotion*, John Corrigan (Cord.), Oxford, Oxford University Press, 2008, págs. 438-456.
- ROSENWEIN, Barbara, "Problems and Methods in the History of Emotions", *Passions in Context: Journal of the History and Philosophy of the Emotions*, 2010, 1/1, <<http://www.passionsincontext.de/index.php?id=557>> [Julio 2014].
- "Worrying about Emotions in History", *American Historical Review*, June 2002, Vol. 107, No. 3, págs. 821-845.
- REDDY, William M., *The Navigation of Feeling: a Framework for the History of Emotions*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- ROBLES MÚÑOZ, Cristobal, *Insurrección o legalidad: los católicos y la restauración*, CSIC, Madrid, 1988.

**“Un vínculo de amor”:
El congreso eucarístico de Madrid (1911)
y el nacimiento de los católicos a la vida política.**

Natalia Núñez Bargueño

Resumen: El presente artículo pretende analizar la función del Congreso Eucarístico Internacional (CEI) de Madrid (1911) en la afirmación de una nueva forma de ser y sentirse católico. Para ello, vamos a presentar brevemente su origen a finales de siglo XIX en Francia, considerando su nacimiento dentro de la transición hacia un nuevo modelo de catolicismo en el cual la expresión de las emociones, y en particular del amor, desempeñará un rol primordial. Seguidamente, pasaremos a considerar la forma en que el CEI de Madrid contribuye al proyecto de consolidación de una nueva identidad católica (como forma de resistencia militante) con la que se busca favorecer la organización política. Se analizará la forma en que la expresión de la emoción religiosa colectiva, y en particular la insistencia en la profesión del “amor” contribuye a dicho fin.

Palabras clave: Congreso Eucarístico Internacional, celebraciones de masas católicas, emoción en religión, amor en catolicismo, laicismo, clericalismo, Restauración canovista.

Résumé : Cet article analyse le rôle du Congrès Eucharistique International (CEI) de Madrid (1911) dans l’affirmation d’une nouvelle façon d’être et de se sentir catholique. Dans ce but, nous allons présenter brièvement les origines des Congrès à la fin du XIXe siècle en France. Le renouvellement de la dévotion eucharistique est une illustration de la transition vers un nouveau modèle de catholicisme dans lequel l’expression des émotions, et en particulier de l’amour, va jouer un rôle primordial. Nous étudions aussi comment le CEI contribue au projet de consolidation d’une nouvelle identité catholique (celle du militant) qui va encourager l’organisation politique. Nous essaierons d’analyser comment l’expression des émotions collectives et le recours aux manifestations de « l’amour » contribue à cette fin.

Mots-clefs : Congrès Eucharistique, célébrations de masses catholiques, émotion et religion, catholicisme, laïcisme, cléricalisme, Restauration.

Los Congresos Eucarísticos internacionales, sin ser ni concilios ni academias, ni certámenes ó concursos, ni peregrinaciones ó excursiones, ni diversiones semejantes, tienen algo de todo ello, y por lo mismo son esencialmente fecundísimos¹

A pesar de ser un evento central en la vida contemporánea del catolicismo, la celebración del Congreso Eucarístico Internacional (CEI) hoy en día tiene menos eco mediático que, por ejemplo, las

1. *Actas del XXII Congreso Eucarístico Internacional celebrado en Madrid*, 1911, Madrid, Imp. Del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, p. 204

Jornadas Mundiales de la Juventud², otra celebración de masas católica de origen mucho más reciente. Sin embargo, las reuniones y ceremonias promovidas por el Congreso Eucarístico han ejercido una influencia crucial en la historia del catolicismo contemporáneo en cuestiones tan centrales como la teología, la piedad, la liturgia y el apostolado. Su peculiaridad, en relación a otras manifestaciones de masa católicas, reside en la doble finalidad de su organización: por un lado, se organizan sesiones de estudio para profundizar un aspecto concreto de la doctrina eucarística; y, por otro, se ofician grandes y fastuosas celebraciones para rendir un homenaje solemne al Sacramento de la Eucaristía³.

La importancia del estudio de los Congresos Eucarísticos reside principalmente en que su evolución, y su creciente internacionalización a lo largo del siglo XX, reflejan algunas de las principales preocupaciones de la Iglesia contemporánea. Se podría decir, que los congresos se han construido como una de las plataformas a través de las cuales la Iglesia ha lidiado las tensiones resultantes de las diferentes etapas de secularización⁴. Como explica el actual Presidente del Comité Pontificio para los Congresos Eucarísticos Internacionales, el Arzobispo Piero Marini, este tipo de celebración católica ha permitido reconciliar la Iglesia “con los aspectos más positivos de la modernidad⁵”. Igualmente, cabe remarcar que dada su naturaleza de asamblea de masas católica fuertemente tutelada por el Vaticano y la jerarquía, los CEI son un evento clave para el estudio de las nuevas formas de expresión de las emociones religiosas en el catolicismo.

En el caso de la historiografía española contemporánea la relevancia de dicho estudio se hace evidente si comparamos brevemente los CEI que han tenido lugar en el país. El primer CEI tiene lugar en Madrid (1911) en un momento que se caracteriza por las crecientes dificultades que tiene el sistema canovista para lidiar con a la organización de nuevas fuerzas no incluidas en el juego político de la Restauración (republicanos, socialistas, anarquistas principalmente). La intensificación de movimientos de protesta (de los cuales la Semana Trágica de 1909 es el ejemplo más notorio) es un síntoma de dicha situación de inestabilidad y lucha por el poder. El marcado carácter anticlerical de dichos movimientos sociales se debe al hecho de que la Iglesia se encuentra asociada tanto al régimen político vigente, como a un pasado decadente que se debe superar para obtener la regeneración del país. En consecuencia, el CEI forma parte de los esfuerzos, por parte de la jerarquía, de contrarrestar dichos ataques laicistas (a los que hay que añadir los desafíos del “modernismo” religioso), así como de contribuir a la mejor organización de los católicos para mejor defender sus intereses.

El siguiente CEI tiene lugar en Barcelona (1952), en el momento de aparente apoteosis nacionalcatólica: es también el momento en que aparecen los primeros síntomas del agotamiento del sistema autárquico (huelga de tranvías de Barcelona 1951), y del comienzo de lo que se conoce como la “autocrítica” religiosa. Dicho CEI será además el primer congreso celebrado después de la II Guerra Mundial por lo que se encontrará fuertemente influenciado por la coyuntura de la Guerra Fría, siendo

2. El origen de las JMJ tiene lugar en la propuesta del papa Pablo VI de reunir a miles de jóvenes de todo el mundo en Roma con motivo del Año Santo de 1975. Su práctica se transformará en la actual celebración de tres días bajo el impulso de Juan Pablo II.

3. MARINI, Piero, “The Shape, Significance and ecclesial impact of Eucharistic congresses: meeting with the episcopal conference of Ireland” 9 Junio 2009 http://www.vatican.va/roman_curia/pont_committees/eucharist-congr/documents/rc_committ_euchar_doc_20090609_fisionomia-congressi_en.html [13/7/2014]

4. En su origen, ya a finales del siglo XIX, se conciben como formas de piedad para contribuir a la reparación de los pecados y ofensas cometidos por la sociedad contra la divinidad. Con el tiempo se va a enfatizar no sólo la adoración como modelo de reparación, sino también la comunión frecuente, esta evolución va a dar lugar, a su vez, a importantes cambios litúrgicos. El objetivo reparador de los congresos llega hasta finales de siglo XX con el impulso evangelizador de Juan Pablo II. Ver al respecto: Juan Pablo II, “Discurso del Santo Padre Juan Pablo II a los miembros del Comité Pontificio para los Congresos Eucarísticos con vistas al congreso de Sevilla” 7/11/1991 http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/speeches/1991/november/documents/hf_jp-ii_spe_19911107_eucaristici-internazionali_sp.html [13/7/2014]

5. MARINI, Piero, “The Shape, Significance and ecclesial impact...”, *op. cit.*

su tema central el de la Paz y la justicia social. El evento fue crucial para la supervivencia del franquismo: en 1953, se firmarán el Concordato con la Santa Sede y los Acuerdos de Defensa Mutua y Ayuda Económica con Estados Unidos.

El tercer y último CEI tiene lugar en Sevilla (1993), y pertenece al cúmulo de actos organizados con motivo de la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América en 1992⁶. A nivel nacional coincide pues con lo que se conoce como un cierto espíritu de *resaca* (y desilusión política) tras las diversas *fiestas* celebradas por el gobierno socialista de Felipe González, celebraciones con las que se buscaba confirmar la mayoría de edad de la democracia española a nivel internacional. La Iglesia, por su parte, se encuentra inmersa en una empresa de globalización gracias a una “nueva evangelización” (una de las principales preocupaciones de Juan Pablo II fue la de reducir en Latinoamérica la influencia de la Teología de la Liberación y de las Iglesias Pentecostales) como bien denota el tema central de dicho congreso: “Eucaristía y Evangelización.”

El estudio comparado de los CEI supone una interesante contribución al estudio de la trayectoria del catolicismo español, tanto a nivel nacional como internacional, pero ¿en qué momento, y con qué fin, tuvo lugar el nacimiento del Congreso Eucarístico Internacional como celebración de masas católica?

El Congreso Eucarístico Internacional: un nuevo modelo de catolicismo.

Los Congresos Eucarísticos aparecen en la segunda mitad del siglo XIX en Francia, como resultado de los esfuerzos de Saint Pierre-Julien Eymard⁷ (1811-1868), conocido como el apóstol de la Eucaristía⁸. Su aparición puede verse inscrita dentro del cambio de sensibilidad religiosa, descrito por Ralph Gibson en su libro *A Social History of French Catholicism*⁹. Como indica este historiador, desde mediados de siglo XIX se venía registrando en casi toda Europa –y especialmente en Francia– una sorprendente floración de obras encaminadas a promover la imagen de un dios de amor, alejado del austero modelo de piedad y moralidad jansenista que había caracterizado el siglo precedente. El cambio de régimen emocional¹⁰ que tuvo lugar en el catolicismo novecentista se concretizó en el auge de tres formas de culto de origen pre-moderno (devoción a María, al Sagrado Corazón y a la Eucaristía), todas ellas caracterizadas por otorgar un lugar central a la expresión de las emociones.

A los pocos años de la pérdida de los Estados Pontificios y la conclusión del Concilio Vaticano I –con el Papa “prisionero” (1870) en los estrechos límites del Vaticano– la Iglesia romana va a tomar conciencia del potencial de este tipo de celebraciones para convertirse en un arma con la que organizar la defensa de

6. El vínculo entre las celebraciones de 1992 y la del CEI de Sevilla se hace evidente si tenemos en cuenta que el objetivo principal del Pabellón de la Santa Sede en la Exposición Universal de Sevilla fue dar a conocer la dimensión evangelizadora como una realidad que tuvo su centro en España hace más de 500 años, que se considera debe ser confirmada en las postrimerías del siglo XX.

7. MARINI, Piero, “The Shape, Significance and ecclesial impact...”, *op. cit.*

8. *Ibid.*

9. GIBSON, Ralph, *A Social History of French Catholicism*, London, Routledge, 1989 London, págs. 257-259.

10. Del inglés *emotional regime*. Ver el trabajo de REDDY, William, en particular, *The Navigation of Feeling*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001. Ver igualmente, PALMER, Jan en “The history of emotions: an interview with William Reddy, Barbara Rosenwein and Peter Stearns” en *History and Theory* Vol. 49, No. 2 (May 2010). Para ver las diferencias entre régimen y comunidad emocional (término propuesto por Barbara Rosenwein), ver PALMER, Jan, *Ibid.*; ROSENWEIN, Barbara, “Problems and Methods in the History of Emotions,” *Passions in Context: Journal of the History and Philosophy of the Emotions* 1/1 (2010); Igualmente es interesante la contribución hecha por NAGY, Pirooska y BOQUET, Damien, “Une histoire des émotions incarnées” *Médiévales* 6, otoño 2011, p. 5-24, Disponible en: http://www.puv-univ-paris8.org/media/ouvr_pdf/528_IntroMed61.pdf [Julio 2014]

los intereses católicos, tanto a nivel local como internacional¹¹. Es por esta razón, que la evolución de los Congresos Eucarísticos Internacionales, desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, refleja algunas de las principales preocupaciones de la Iglesia contemporánea: el deseo de efectuar una re-sacralización del espacio urbano; el deseo de renovar los métodos de apostolado y, en particular, la relación para con los nuevos –siempre cambiantes– métodos de comunicación de masas¹²; y el deseo de afirmar el rol de la Iglesia y de los católicos en la sociedad. Al mismo tiempo, la historia de estos Congresos, celebrados regularmente en ciudades y territorios cada vez más lejanos de Roma, permite percibir las inquietudes de los diferentes pontificados. Cabe mencionar, entre otros, el deseo de promover la asociación de los católicos como base sobre la que fundar la recuperación su influencia en sociedad (León XIII); el de fomentar la devoción eucarística y la comunión frecuente como método para la organización de una respuesta clerical a los ataques laicistas (Pío X); el de impulsar el aspecto internacional (y misionero) de los Congresos (Pío XI¹³); el de contribuir a la paz mundial, la justicia social y la renovación litúrgica (Pío XII); y el deseo de vivificar aún más el impulso evangelizador de los congresos junto con la promoción de la Iglesia Universal, –sobre todo después del Concilio Vaticano II.

Al ser una reunión de masas por motivos religiosos los CEI son además eventos de fuerte emotividad, o *efervescencia*, utilizando el concepto de Durkheim¹⁴. De manera similar a como ocurría con las coetáneas *misiones* religiosas a centros urbanos o zonas rurales, el éxito de una celebración de masas como el CEI dependía de su poder para despertar emociones religiosas intensas. Esta idea estaba muy presente en la organización de los congresos; para citar un ejemplo, el Comité Permanente de los Congresos Eucarísticos opinaba que para el CEI de Viena en 1912: “una inmensa asamblea de cuarenta o cincuenta mil personas, que recibiría breves discursos y junto a la cual se cantaría, produciría un efecto mayor” que dividir dicha asamblea en tres concentraciones simultáneas correspondientes a cada una de las tres lenguas oficiales¹⁵”. Como explica Pamela E. Klassen la noción de “efervescencia” está, a su vez, estrechamente ligada a la del ritual a la hora de inspirar sensaciones de cohesión comunitaria, o dicho de otro modo, de reconvertir las pasiones individuales en conceptos con una fuerte carga de estima pública que ayuden a crear una fuerte solidaridad grupal¹⁶.

De este modo, la promoción de una piedad ultramontana, y junto a ella una nueva forma de sentirse católico, será una de las estrategias avanzadas por el Vaticano para contrarrestar los efectos adversos del liberalismo secularizador contra la religión. El CEI nace en este contexto preciso como una iniciativa católica con la que competir y neutralizar la visión del mundo propuesta por los congresos científicos laicos, y aquellos eventos internacionales en los que se celebraba la ciencia (la razón), el progreso y la industrialización¹⁷. Para citar el discurso –en la sesión de clausura del congreso de Madrid– de Luis Calpena, auditor del Tribunal de Rota y Magistral de la Real Capilla: “el espíritu moderno, sirviéndose del vapor y de la electricidad como de arietes, ha demolido las antiguas murallas que aislaban a los pueblos; y las exposiciones universales, y los Congresos internacionales de la ciencia, de las artes, de

11. Los Congresos Eucarísticos se celebran a nivel diocesano, nacional e internacional.

12. En este respecto es iluminador el libro de LAGRÉE, Michel, *La bénédiction de Prométhée: religion et technologie XIXe –XXe siècle*, Paris, Fayard, 1999.

13. Si bien, varios congresos ya habían sido celebrados fuera del continente europeo (Jerusalém 1893, Montreal 1910) es a partir del papado de Pío XI que se dará un impulso especial a la celebración de los Congresos en diferentes partes de América y Asia.

14. Sobre el concepto de *efervescencia* ver DURKHEIM, Emile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, F. Alcan, 1912. Igualmente son interesantes los comentarios de PICKERING, W. S. F. en su capítulo sobre Durkheim incluido en CORRIGAN, John, *The Oxford Handbook of Religion and Emotion*, Oxford, Oxford University Press, 2008, págs. 446-453.

15. *Actas...*, *op. cit.*, p.33.

16. KLASSEN, Pamela E., “Ritual” in CORRIGAN, John, *The Oxford Handbook of Religion and Emotion* Oxford, Oxford University Press, 2008.

17. Ver el trabajo sobre la relación entre la religión y la tecnología de LAGRÉE, Michel, *La bénédiction...*, *op.cit.*

la paz, borran cada día distancias del pensamiento...; pero los cables submarinos, que ponen en contacto todas las ideas, no logran ni pueden por sí solos, aproximar los corazones¹⁸”.

El amor es una de las emociones centrales a la celebración eucarística. Como afirman Piroška Nagy y Damien Boquet: “Dios se encarna por amor al hombre, y por esta razón sufre la Pasión en su cuerpo. El Dios cristiano es, por tanto, primordialmente afecto, él establece un *vínculo de amor* tan intenso que llega a sacrificar a su propio Hijo por la humanidad. Este vínculo es profundamente carnal y se concretiza día tras día en el ritual eucarístico (mi cursiva)¹⁹”. La celebración del ritual eucarístico tiene el potencial de favorecer la unión –a través del amor– con la divinidad, y a través de ella, entre católicos. Sin embargo, la forma en que se construye este *vínculo de amor*, los valores y funciones que se ven asociados a dicha emoción y a dicho sacramento, las formas en que ésta emoción se puede expresar legítimamente, sin duda han ido acarreado importantes transformaciones a lo largo de la historia.

“Un vínculo de amor: la movilización y la organización de los católicos en el espacio público

Ya en su discurso de apertura del Congreso, el legado papal²⁰ –el cardenal primado de Toledo, Gregorio María de Aguirre– asociará el amor de los fieles por la Eucaristía y la divinidad al objetivo de afirmar la identidad católica públicamente. Para citar al legado:

En medio de la apostasía oficial de la mayor parte de las naciones y entre la indiferencia religiosa que corroe á la sociedad moderna, es consuelo gratísimo asistir á semejantes conmovedoras demostraciones de amor á Cristo Sacramentado, amor generoso, ferviente, sin reservas, capaz de llegar á los últimos sacrificios²¹.

La coyuntura en que tiene lugar el CEI, meses después de la aprobación transitoria de la “Ley del Candado” (diciembre 1910) con la que se buscaba reducir el peso de órdenes religiosas en España, es una coyuntura de fuerte movilización católica²². En consecuencia, el objetivo de organizar una respuesta católica oficial a los envites anticlericales está muy presente en los objetivos que se fija el CEI de Madrid. En uno de los temas de las sesiones de estudio del congreso se titula la “defensa del orden social y religioso” para la cual:

se organizarán en cada parroquia, donde no hubiere alguna establecida, Hermandades, Cofradías del Sacramento ú otras Obras eucarísticas, no sólo para fomentar entre los asociados la Comunión frecuente, la visita al Santísimo, la adoración diurna y nocturna, las procesiones... sino, además para hacer el recuento aproximado de las fuerzas católicas y poder reclutar fácilmente elementos de acción para cuando sea necesario organizar en su día la defensa colectiva de los intereses religiosos y sociales, puestos en peligro por los avances de la impiedad²³”

18. *Actas...*, *op. cit.*, p.261.

19. NAGY, Piroška y BOQUET, Damien, “Une histoire des émotions...” , *op. cit.*

20. Los viajes papales han sido particularmente escasos hasta mediados del siglo XX. Los Pontífices no solían moverse fuera del entorno de sus dominios temporales, especialmente desde que éstos se perdieron a finales del s. XIX. De ahí la radical importancia del Legado Papal, su representante personal en el extranjero.

21. *Actas...*, *op. cit.*, p.29.

22. Para ver la evolución de la organización pública católica ver de la CUEVA MERINO, Julio, “Católicos en la calle: la movilización de los católicos españoles, 1899-1923” en *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, N° 3, 2000.

23. *Actas...*, *op. cit.*, p.112

Por consiguiente podemos entender los principales actos públicos del CEI (las varias procesiones y comuniones multitudinarias) como un intento por parte de la Iglesia de utilizar medios de devoción tradicionales para fines modernos²⁴. Como argumenta Julio de la Cueva, aunque gradualmente los católicos ya han ido (e irán) adoptando métodos laicos de protesta, las actividades devocionales y litúrgicas tendrán especial preferencia como medios clericales de contestación pública en las primeras décadas del siglo XX. De este modo se irán cargando de una “nueva utilidad y significado en la lucha contra la secularización²⁵.” Por ejemplo, la “cruzada eucarística,” anunciada en la página 117 de las actas del congreso, no se presenta como una cruzada con fines políticos que podríamos denominar *clásicos*, sino más bien con un objetivo religioso: la ejecución del decreto papal *Quam Singulari* con el que se busca impulsar la Comunión frecuente y cotidiana de niños y jóvenes. El potencial político de dicho acto se hace explícito en las celebraciones de comuniones masivas, como la realizada en el Parque del Retiro durante la celebración del CEI y a la que asistieron más de 20.000 niños y niñas, con las que se efectúa además la sacralización del espacio urbano²⁶. Para citar el recuento que hace del anterior CEI (Montreal 1910) Monseñor Pablo Bruchesi, arzobispo de dicha ciudad, durante la celebración del CEI “dejamos de estar en la ciudad para encontramos en un vasto templo²⁷”.

En consecuencia, en la coyuntura histórica española de principios de siglo XX, este tipo de prácticas católicas, que en principio no se asocian con los movimientos de protesta *clásicos* o laicos –puesto que son expresiones de culto y liturgia– se revisten de una fuerza reivindicativa propia. Desde esta perspectiva, es interesante comparar, como lo ha hecho Julio de la Cueva, la pugna y retroalimentación entre los medios laicos (mitin y manifestación), y lo que podríamos denominar como medios confesionales de protesta (cultos, devociones, liturgias)²⁸. Podemos citar una imagen del Congreso incluida en las Actas del mismo ²⁹ y cuyo pie de foto es revelador de dicha empresa: “El Clero Español *llenando la calle* Mayor de Madrid durante la procesión sacramental” (mi cursiva). En ella vemos una marea blanca –clerical– inundando dicha calle, que es una de las vías más importantes en el imaginario de la capital. Así mismo, las banderas que adornan los balcones, los estandartes que ornamentan los bordes de la calle y los arcos decorativos con motivos eucarísticos son elementos que potencian dicha sacralización³⁰. Por último, a mano derecha de la foto se encuentra el grupo de congresistas y fieles que asisten a dicha procesión. Su respuesta parece intensa –puesto que la gran mayoría han abandonado las gradas de asientos preparados para el público y se apelotonan frente al cortejo– como si no pudieran contener su deseo de participar *activamente* en dicha comitiva. La procesión no es una simple celebración religiosa; supone

24. Según de la Cueva el desarrollo, a principios del s.XX de “la participación de los católicos en política ofrecía, por tanto una curiosa paradoja. Por un lado, se mantuvieron fieles al credo antiliberal y a la apuesta por el retorno a la cristiandad. Por otro, al implicarse en el espacio público constitucional, hubieron de aceptar sus formas, aprovechar los resortes más democráticos del sistema y embarcarse ellos mismos en un incierto proceso de modernización política.” De la CUEVA MERINO, Julio, “Católicos en la calle...” *op. cit.* p.74. Ver igualmente del mismo autor “Inventing Catholic Identities in Twentieth-Century Spain: The Virgin Bien-Aparecida, 1904-1910” en *The Catholic Historical Review*, Vol. 87, No. 4 (Oct., 2001), págs. 624-642

25. De la CUEVA MERINO, Julio, “Católicos en la calle...” *op. cit.* p.55.

26. “El catolicismo español 1875-1930” en CALLAHAN, William J., *La Iglesia Católica...*, *op. cit.* p.204.

27. *Actas...*, *op. cit.*, p.220.

28. A este respecto ver el artículo de DE LA CUEVA MERINO, Julio, “Movilización política e identidad anticlerical , 1898-1910,” *Ayer*, 1997 (Ejemplar dedicado a: El anticlericalismo), págs. 101-126.

29. *Actas...*, *op. cit.* p.352.

30. En la página 197 de las Actas encontramos curiosos detalles al respecto. Además de datos precisos sobre el alto coste de dichas obras de ornamentación, encontramos una mención al concurso organizado por el diario ABC para los tres balcones mejor adornados. Las referencias al poder emocional que dichas decoraciones tienen sobre los asistentes son numerosas en los testimonios presenciales de congresos anteriores. Ver, en particular las páginas 204, 205, 206 de las Actas del Congreso.

una potente afirmación de la identidad católica, que en este contexto de fuertes tensiones sociales, adquiere un potencial como forma de protesta clerical, sobre todo en un contexto en el que el derecho a ocupar el espacio urbano por la Iglesia estaba siendo crecientemente cuestionado, tanto a nivel nacional como internacional³¹.

Por otro lado, la insistencia en la necesidad de unir fuerzas es además sintomática de las dificultades que encontraron los católicos españoles para la actuación conjunta en política. Para citar de nuevo el interesante artículo de Montero y de la Cueva:

para un parte muy importante del clero y de las élites católicas (el carlismo integrista), el peligro mayor provenía del posibilismo católico, incluido el Vaticano, que parecía renunciar, con su doctrina del “mal menor” a lo que este sector consideraba aún posible en la católica España: el mantenimiento de la confesionalidad y del régimen de cristiandad. Esta distinta percepción del peligro laicista, y, sobre todo, la diferente manera de entender la estrategia recristianizadora, explicaría la fuerte división política –que impidió la formación de una plataforma político-electoral unitaria según los deseos de la Santa Sede– y afectaría a la coordinación operativa de las distintas “obras católicas” en una eficaz “acción católica”³²

Es por esta coexistencia conflictual entre católicos *integristas* y *posibilistas* que la movilización a principios del siglo xx se plantea principalmente como una defensa comunitaria, sin hacer referencia directa a cauces partidistas³³, puesto que la creación de un partido católico se había revelado como un proyecto que originaba fuertes tensiones internas. En consecuencia, el CEI constituye un ejemplo de los medios empleados por la jerarquía para promover formas alternativas de organización y unión de fuerzas católicas con el anhelo implícito de conseguir una futura unión en política. Para volver a las palabras del propio legado papal, cardenal primado de Toledo, en una carta al Episcopado español:

Otra finalidad más íntima tiene todavía los Congresos eucarísticos. Los católicos de las más opuestas regiones realizan durante unos días lo que para San Pablo era ideal de la Iglesia cristiana: son como hermanos que, despreciando mezquinas rivalidades y egoísmo, constituyen una sola familia³⁴

Por lo tanto, el amor profesado al sacramento de la eucaristía se convierte en un acto de unión –defensivo– y afirmación del mundo católico –combativo– frente a las adversidades del momento. Dicha unión entre cristianos se presenta aquí apelando al amor fraternal y filial; no es “eros” (amor físico), sino “filia” un amor entre creyentes, entre hermanos y hermanas, entre hijos e hijas de Dios.

Entendido de esta forma, el amor se considera un antídoto contra los desórdenes provocados por la modernidad, tanto a nivel individual como nacional. Se convierte así en la pieza clave de la concepción paternalista del ideal de sociedad católico, y como tal, se considera elemento crucial a la hora de conseguir el “orden en la ciudad”³⁵. Al igual que el Papa preside, en nombre de Dios, a la familia

31. Son numerosas las referencias a lo largo de las primeras décadas del congreso a los problemas para hacer procesiones en el espacio público, son numerosas, ejemplos de dicha pugna por el espacio urbano son el CEI de Angoulême (1904), la ley francesa no permitía la celebración de la procesión, o el CEI de Londres (1908) cuya procesión se permitió a condición de que no se sacara Sacramento de la Hostia en el cortejo.

32. Clericalismo y anticlericalismo..., *op. cit.* p.50.

33. CUEVA MERINO, Julio, “Católicos en la calle...”, *op. cit.* p.72.

34. *Actas...*, *op. cit.* p.173.

35. Extraído del discurso del abate Tellier de Poncheville quién tras tratar la solidaridad entre jóvenes de diferentes naciones, las empresas de apostolado y beneficencia social de las mujeres, describe el rol de los hombres como “activo”, su deber es “explorar las vías paralelas que existen en todos los países para introducir a Jesús en el corazón del pueblo y junto a él la

católica, el padre, en tanto que representante de estos últimos en el microcosmos doméstico, es el jefe de la célula familiar, cuya función, en el caso del patrón, encuentra además un paralelismo en el mundo laboral. De esta forma se busca domesticar el poder turbulento del amor, una emoción que puede tener un fuerte contenido transgresor, confinándolo a los dictados de la sociedad patriarcal. Al mismo tiempo, se efectúa la subordinación teórica de la mujer, y por extensión del obrero, ya que ambos necesitan la tutela del cabeza de la familia, de la empresa, de la Iglesia. Para citar el discurso del Arzobispo de Sevilla: “la paternidad de Dios y la paternidad del hombre vienen a ser correlativas en los derechos y en los deberes... ahora bien, Dios quiere que los hombres, que son hijos suyos, vivan su propia vida y se alimenten de su divina sustancia... Este es el derecho de Dios. El deber del padre será el de obedecer y cumplir este mandato ... (y) fomentar el desarrollo (es decir, la educación) de estos seres imperfectos³⁶”.

Una “nueva manera de ser y de sentirse católico” en la nación

Como vemos, desde principios de siglo XX la Iglesia intenta tener un rol activo en la construcción de la nación asociando dicha construcción a una “nueva manera de ser y de sentirse católico³⁷”. Por consiguiente, las ceremonias de masas religiosas, y en particular el CEI, a menudo van a girar en torno al proyecto de construcción nacional, proponiendo un determinado modelo de católico: el héroe militante-activista. Las ideas del Arcipreste de la Catedral de Palencia, Sergio Aparicio Vázquez, expuestas en uno de los “fervorines” pronunciados durante las comuniones generales del Congreso son reveladoras al respecto:

las dulzuras inefables de la Eucaristía... son el alimento fortificante que templaba y vigorizaba el corazón de los mártires... son el vino misterioso que ha sostenido a cuantos honran y han honrado el cristianismo con actos heroicos y sobrehumanos. Ahora nos toca, pues, probar al mundo que no ha perdido sus virtudes en este Sacramento de amor y todavía encierra savia para engendrar a héroes y apóstoles decididos. Formad aquí, a los pies de Jesús, la resolución de salir al mundo atestiguando con vuestra conducta que la vida cristiana es campo de pelea, certamen y corona de atletas³⁸

El contenido de dicho fervorín sin duda llama la atención porque en principio está dirigido a una audiencia en su mayoría infantil. Es el amor a la patria, evidentemente católica, que incita al activismo varonil. De ahí que el principal ejemplo de masculinidad hegemónica católica sea el cruzado, en tanto que soldado de Dios, seguido muy de cerca por los primeros católicos, en tanto que mártires por la causa espiritual. A este respecto, el trabajo de Joseph Nugent sobre el nacionalismo irlandés católico en la época victoriana es revelador³⁹. Nugent descubre que existía en la jerarquía católica irlandesa un deseo de reapropiación de la retórica nacionalista –y del rol masculino y viril asociado a la misma– para potenciar una versión nueva de la *hagiología* nacional: el modelo del santo deja de asociarse principalmente a una actitud de ascetismo y sumisión, para convertirse en todo un símbolo de activismo. Salvando las importantes diferencias concretas al caso de la Iglesia católica en Irlanda, podemos observar que el movimiento hacia la apropiación del discurso nacionalista por la Iglesia Católica en España también tiene

justicia en la fábrica, el pan en el hogar, la consolación en el sufrimiento y el orden en la ciudad” *Actas...*, *op. cit.*, p. 273.

36. *Actas...*, *op. cit.* págs. 225-226.

37. De la CUEVA MERINO, Julio, “Católicos en la calle...” *op. cit.* p.55.

38. *Actas...*, *op. Cit.*, p. 310.

39. NUGENT, Joseph “The Sword and the Prayerbook: Ideals of Authentic Irish Manliness”, *Victorian Studies*, Volumen 50, Número 4, Verano 2008, págs. 587-613.

lugar. Por ejemplo, para citar las palabras del joven Padre Postius, importante religioso del momento y Secretario del CEI de Madrid:

Por eso el pueblo español, en armonía con los otros pueblos, hará... cuanto se ha hecho en Congresos anteriores, y hará también... algo más, quizás... porque el ideal señores... no se ha realizado todavía, y creemos firmemente que si se ha de conseguir, ha de ser en el seno de la nación que por los destinos inmortales de su historia ha sido siempre la abanderada del ejército católico, o brazo derecho de la civilización cristiana aquende y allende de los mares.

Según Postius, representante del discurso oficial católico, el pueblo español es un pueblo “firme cual roca en sus tradiciones religiosas y monárquicas.” Para afirmar esta tradición se recupera la historia de la reconquista como ejemplo a seguir en el presente:

Leyendo imparcialmente nuestra historia, dice el Emmo. Sr. Sancha, a nadie puede ocultarse que la lucha secular y titánica de la Reconquista fué sostenida y coronada con feliz éxito por la virtud y atracciones sobrenaturales del Sacramento Eucarístico, desde el cual Jesucristo... les trazaba (a los cristianos) grandes líneas de defensa que habían de seguir y les comunicaba unidad de acción y de energía heroicas para guerrear contra la morisma y vencer à los enemigos del nombre cristiano.

El episodio de la Reconquista se va a revelar como ciertamente útil desde un punto de vista ideológico, puesto que representa un ejemplo de guerra contra la amenaza interna (ya en el caso de las Cruzadas el Otro se encuentra fuera de las fronteras nacionales), y como tal, será retomado posteriormente por el nacionalcatolicismo. Otra variante de la lectura del pasado en términos del presente, tiene lugar cuando el Obispo de San Luis Potosí, Ignacio Montes de Oca y Obregón, importante figura del mundo académico mexicano, lee su “Discurso sobre la Sagrada Eucaristía como lazo de unión de las naciones católicas del viejo y del nuevo mundo⁴⁰”:

1494. No hace mucho que se llevó a cabo felizmente el viaje segundo de Cristobal Colón. Ya no le rodea solamente un puñado de desalmados marineros... lleva detrás hijosdalgo ávidos de aventuras y de fortuna y no pocos apostólicos varones ansiosos de conquistar almas para el Cielo⁴¹.

Es probable, que dado el contexto posterior a la guerra hispano-estadounidense (el Desastre de 1898) el tema de la conquista y evangelización de América tuviera sustanciales resonancias⁴². Lo que ha recibido menos atención es el rol del catolicismo internacional en dicha perspectiva histórica. Como indica de la Cueva en su trabajo sobre Alfonso XIII, algunos representantes del catolicismo internacional expresaron sus reticencias a la hora de avalar la celebración del CEI en Madrid:

40. *Actas...*, *op. cit.*, p.73.

41. *Actas...*, *op. cit.*, p.230.

42. El mismo Ignacio Montes de Oca y Obregón ya había sido invitado al Congreso Católico de 1899. Según Feliciano Montero, “la invitación a los obispos iberoamericanos, presentes en Roma para participar en un concilio regional, a asistir al Congreso, trataba de buscar alguna compensación internacional de reconocimiento y agradecimiento, por parte de los antiguos hijos de la “Madre Patria”, en estos momentos de intensa humillación y soledad internacional. El discurso del obispo de San Luis de Potosí en una de las sesiones públicas del Congreso expresó ese reconocimiento”. Ver “El catolicismo español finisecular y la crisis del 98” en *Studia histórica. Historia contemporánea*, N° 15, Ejemplar dedicado a Cuba y el 98, 1997, p.228.

las prevenciones venían motivadas por dos razones de apariencia contradictoria: por un lado, la curiosa desconfianza que inspiraba en otros catolicismos nacionales la mala fama de intolerancia y arcaísmo que históricamente arrastraba el catolicismo español; por otro lado, el temor provocado por el hecho de que la explosiva mezcla de políticas secularizadoras y movilización anticlerical que vivía España produjese una nueva Semana Trágica cuyo objetivo fuesen, esta vez, los internacionales devotos de la Eucaristía⁴³.

Por consiguiente, el CEI representa a su vez una oportunidad ideal para hacer frente a las voces internacionales que sancionaban la nación (católica) española. Como afirma la Comisión de Publicidad en la crónica del comité de organización del Congreso: “no era tan sólo un acontecimiento religioso, sino también eminentemente social, de suma importancia para la industria y comercio y *revelador de la tolerancia y cultura del pueblo español*”⁴⁴ (mi cursiva). Encontramos otro ejemplo un poco más adelante cuando se afirma en la Comisión de Viajes, y en particular en la parte en que se rememora la función de los quioscos informativos organizados para ayudar a los visitantes extranjeros:

concluimos este punto, no sin decir con íntima satisfacción que, dando crédito á lo que propagaban los de allende del Pirineo, creían los extranjeros que éramos un pueblo salvaje, fanático y sin civilizar, y esos extranjeros se hacen lenguas de nuestra cultura, de nuestra hidalguía, y de nuestra hospitalidad⁴⁵”.

Es por todas estas razones de crítica interna y externa que el Congreso Eucarístico Internacional cobra una importancia crucial en la reivindicación de una nueva identidad católica. Los sermones que acompañan las ceremonias de apertura, de clausura y de comunión (hasta en el caso de niños) tienen un fuerte contenido político e ideológico y van dirigidos tanto a los que atacan a la Iglesia desde la patria, como a los que la critican desde el extranjero. La insistencia en crear un vínculo de unión entre católicos se fundamenta en la construcción del amor como poder aglutinante con el que se busca facilitar un proyecto combativo: la defensa de los intereses católicos en España y el extranjero. Dentro de este contexto, la presencia obsesiva del corazón, como órgano asociado al concepto del amor católico, parece convocar el deseo efectuar una afirmación emotiva aplastante de ese nuevo ser –y sentirse– católico. De la grandiosidad del CEI depende el objetivo primordial de *descorazonar* a los enemigos de la iglesia, los cuales, al oír el “gozoso vocerío” de los cánticos religiosos, se pregunten desesperados “¿cómo hemos de vencerlos, si ellos tienen con ellos a su Dios?”⁴⁶.

43. DE LA CUEVA MERINO, Julio “El Rey Católico” en Javier Moreno Luzón. *Alfonso XIII. Un político en el trono*. Madrid, Marcial Pons, 2003, p.296.

44. *Actas...*, *op. cit.* p.189.

45. *Actas...*, *op. cit.* p.193.

46. *Actas del XXII Congreso Eucarístico...* *op. cit.* p.304.

Bibliographie

- AUGUET DE SAINT SYLVAIN, Louis-Xavier, baron de Los Valles, *Un chapitre de l'histoire de Charles V*, Paris, Dentu, 1835.
- AROSTEGUI, Julio, "El carlismo y la guerra civil", in *Historia de España de Menéndez Pidal*, tomo XXXIV, (dir. José Maria Jover), Madrid, 1981.
- B***, Léon, Expédition de 1837 dans l'intérieur de l'Espagne par l'armée de S.M. Charles V, placée sous le commandement de S.A.R. l'Infant don Sébastien Gabriel, Paris, Impr. de L. Dieulafoy, 1838.
- BARRÈS DU MOLARD, Vicomte Alphonse de, *Mémoires sur la guerre de Navarre et des provinces basques*, Paris, Dentu, 1842.
- BLINKHORN, Martin, *Carlism and Crisis in Spain 1931-1939*, Cambridge University Press, 1975.
- CANAL, Jordi, *El carlismo*, Madrid, Alianza Editorial, Colección El libro de bolsillo, 2000.
- CASARES, Antonio, *Défi porté aux marotistes*, Paris, Dentu, 1841.
- D***, Hyacinthe, Judas Iscariote. *Songe de Maroto*, Paris, Dentu, 1839.
- DU CASSE, Herman, *Echos de la Navarre. Quelques souvenirs d'un officier de Charles V*, Paris, Maison, 1834.
- HARRIS, Marcos, *Trahison de Raphaël Maroto envers son roi et ses compagnons d'armes, ou relation des événements qui ont amené la défection de l'armée royaliste, vendues à l'ennemi par ses officiers généraux*, Bayonne, Impr. D'Edouard Maurin, 1er septembre 1839.
- LICHNOWSKY, Félix, *Souvenirs de la guerre civile en Espagne (1837-1839)*, Paris, Dumaine, 1844, tome I.
- M.A.T., *Campagne et aventures d'un volontaire royaliste en Espagne*, Le Mans, Monnoyer, 1869.
- NOMBELA, Julio, *Detrás de las trincheras: páginas íntimas de la guerra y la paz*, Madrid, Imprenta de Manuel G. Hernández, 1876..
- NORA, Pierre, « Présentation » in *Les Lieux de mémoire*, Pierre Nora (dir.), Paris, Gallimard, 1997, vol. 1.
- PROCHASSON, Christophe, *L'Empire des émotions. Les historiens dans la mêlée*, Paris, Editions Demopolis, 2008.
- RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Points Seuil, 2000.
- RIMÉ, Bernard, *Le partage social des émotions*, Paris, PUF, 2005.
- SABATIER, Alexis, « Tío Tomás ». *Souvenirs d'un soldat de Charles V*, Bordeaux, Granet, 1836.

SOMMIER, Isabelle, « Les états affectifs ou la dimension affectuelle des mouvements sociaux » in *Penser les mouvements sociaux. Conflits sociaux et contestations dans les sociétés contemporaines*, Eric Agrikouansky (dir.), La Découverte, Collection Recherches, mai 2010.

TRAINI, Christophe, *Emotions... Mobilisation!*, Paris, Presses de la Fondation nationale des Sciences Politiques, 2009.

ZARATIEGUI, Antonio de, *Vie de Zumalacarregui*, Paris, Lacour, 1845.

Périodiques légitimistes français contemporains au conflit carliste :

- La Gazette de France
- La Gazette du Languedoc
- La Guienne
- La Quotidienne
- Le Rénovateur

Política y emoción en la retórica revolucionaria

Renée Clémentine Lucien

Resumen: Se intentará desentrañar los mecanismos de inducción de emociones de masas nutridas en forma duradera por un imaginario que surge en el contexto geopolítico conformado por las tensiones álgidas entre Cuba y Estados Unidos que se encontraron en los años 1960-1964, y en el de la crisis de Mariel de 1980, a partir de un marco teórico que baraja puntales tanto filosóficos como sociológicos, psicoanalíticos y en relación con la estrategia militar. Se tratará por lo demás de poner de relieve cómo un líder carismático lleva a cabo un proceso de comunitarización de las emociones para fortalecer la cohesión nacional con vistas a consolidar la sociedad revolucionaria.

Palabras claves: Cuba, comunitarización de las emociones, carisma, nacionalismo

Résumé :

Il s'agira de mettre en lumière les mécanismes qui suscitent des émotions de masses, nourries durablement par un imaginaire qui émerge dans le contexte géopolitique découlant des tensions aiguës entre Cuba et les Etats-Unis, qui s'aggravèrent dans les années 1960-1964, et dans celui de la crise de Mariel de 1980. Le cadre théorique s'appuiera sur des considérations d'ordre philosophique, sociologique, psychanalytique et en relation avec la stratégie militaire. L'on tentera, par ailleurs, de montrer comment un leader de type charismatique met en œuvre un processus de communautarisation des émotions pour renforcer la cohésion nationale dans le but de consolider la société révolutionnaire.

Mots-clés : Cuba, comunautarisation des émotions, charisme, nationalisme

Introducción

Esta reflexión acerca de la emoción, en particular el rechazo del enemigo de la nación y su aniquilación, y su papel en la acción política, me permitirá intentar acercarme a los mecanismos de su inducción con respecto a la cuestión de la relación carismática entre un líder y su pueblo. Fidel Castro, líder carismático por antonomasia, tuvo que suscitar estratégicamente el rechazo del gusano o del antirrevolucionario convirtiéndolo en una base de lo que, en la sociología de Max Weber, se llama la comunitarización inducida por las emociones, alimentándolo de manera duradera y convirtiéndolo en resorte de la rutinización o cotidianización del carisma para seguir con otro concepto de Weber¹. Me enfocaré en el síndrome de la isla asediada por enemigos interiores aconchabados con enemigos exteriores movidos por una intencionalidad malvada. Es importante poner énfasis en que tales afectos brotaron en un periodo de tensiones álgidas y se alimentaron de una coyuntura geopolítica en que peligraba la supervivencia del Estado revolucionario y que *El Paranoid Style*, la “teoría del Complot” y el imaginario de la conspiración pueden también manejarse como modalidades de las construcciones que nutren el odio².

1. WEBER, Max, *Economie et société*, Paris, Plon, [1921] 1971.

2. HOFSTADER, Richard, *The Paranoid Style in American Politics*, 1964, *Le Style Paranoïaque. Théories du complot et droite radicale en Amérique*, Paris, Bourin Editeur, 2012.

He elegido como base de análisis un corpus discursivo de Fidel Castro, por ser el discurso un medio nuclear de la cotidianización del carisma y de la comunitarización inducida por las emociones, el Discurso pronunciado en Plaza Cívica el 2 de enero de 1961, tres meses antes del desembarco de Playa Girón de abril de 1961, archivo significativo de la próxima ruptura entre el gobierno de John F. Kennedy y el cubano. Otro discurso es el del 26 de Julio de 1961, VIII conmemoración del ataque del cuartel Moncada, pronunciado en la simbólica Plaza José Martí, en presencia de Yuri Gagarin, héroe de la Unión Soviética, obreros, campesinos y estudiantes de América latina y de otros países del mundo, después del desembarco de Playa Girón y la declaración de la opción marxista leninista por Fidel Castro. Otro discurso es el que fue pronunciado por el Comandante en jefe Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, en el Acto Conmemorativo del Primero de Mayo, efectuado en la Plaza de la Revolución “José Martí” el 1º de Mayo de 1980, “Año del segundo Congreso”, en el contexto de la crisis del Mariel.

El odio como emoción política

Desde la Antigüedad, el odio fue objeto de la reflexión filosófica tanto en sus manifestaciones individuales como colectivas y sus repercusiones en la dinámica social y política. Aristóteles dejó por sentado que por su violencia paroxística, el odio abre una zanja insalvable en la ciudad acarreado una polarización de la sociedad. Para el filósofo griego, el odio hace borrosa la frontera entre lo político o sea lo que aúna por la moral a los hombres, y lo meramente gregario³.

Asimismo Baruch Spinoza enfatiza su índole paroxística calificándolo de emoción del almaalzada contra alguien que nos ha hecho daño con intencionalidad de perjudicarnos⁴. El odio, esa pasión triste, cuyo efecto es condenable, es corolario de la maldad que, sin ser ontológica, brota circunstancialmente, apuntando pues a la destrucción del objeto aborrecido o a su exclusión, su rechazo de la esfera personal.

Para Kant, el odio es una de las pasiones más violentas arraigadas en el alma humana. En esto coincide con el filósofo alemán, Günther Siegmund Stern (1902-1992), o Günther Anders, cuyos polos de investigación y especulación fueron las catástrofes acaecidas en el pasado siglo 20, y quien se dedicó dentro de un grupo de investigadores a una reflexión acerca de los sentimientos, en particular el odio fomentado por las teorías racializantes del nazismo, en su dimensión colectiva, o sea los mecanismos o resortes de su inducción y permanencia durante el Tercer Reich por la manipulación reiterada de las masas alemanas. Lo interesante en los trabajos de Günther Anders es la exploración de los mecanismos de manipulación de la emoción en una situación paroxística de afirmación nacionalista en el contexto de la expansión pangermanista e implementación de un proceso de mutación social e ideológica encaminado hacia la dominación de la raza aria, la de los hombres nuevos de la sociedad nazi.

¿Cómo un jefe carismático como Hitler movido por una intencionalidad paranoica maneja el odio antisemita en la sociedad erecta por la ideología nazi hasta lograr la aniquilación de un grupo convertido en objeto fóbico, concepto que pertenece al ámbito psicoanalítico, por los alemanes afectos al nacionalsocialismo, al nutrir la heterofobia? Albert Memmi, filósofo y sociólogo de la colonización y del racismo define la heterofobia como una actitud que abarca todas las modalidades de rechazo agresivo. Éstas dan cuenta de la complejidad del miedo y del rechazo a todo lo que se cree diferente, con respecto a lo biológico, cultural, religioso, al género o la clase social⁵.

Günther Anders acuña el paradigma de lo supraliminal puesto que la manipulación de los

3. ARISTOTE, *La politique*, 1, 2, 1235a, traduction, introduction, notes et index de J Tricot, Paris, Ed. Vrin, 1974.

4. SPINOZA, Baruch, *Œuvres complètes*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1995.

5. MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé*, Paris, Ed. Buchet/Castel, 1957.

afectos y los efectos de este odio, el holocausto, exceden el umbral de los límites de lo aceptable y concebible, llevando a un cambio de escala en la historia de la humanidad, siendo la barbarie nazi una manifestación inaudita de lo supraliminal. En su ensayo traducido al francés bajo el título *La Haine à l'état d'Antiquité*⁶, el segundo fragmento, *L'appétit vient en mangeant*, presenta una encarnación del líder nazi, proyección de Adolf Hitler, el presidente Traufe cuyo nombre de clara connotación catastrófica significa gotera, diluvio, huir del fuego y dar en las brasas. Traufe con tono soberbio comenta al filósofo Pyrrhon cómo, valiéndose de la astucia, logra que sus súbditos se identifiquen con él. El postulado es que, ontológicamente, para la mayoría de sus súbditos, es deleitoso el odio y que cuanto menos aman más les gusta odiar. Por el odio abocado a la negación del Otro, aquellos que odian consiguen afirmar y asegurar su propia existencia. En vez del cogito cartesiano, “pienso luego soy”, lo más acertada es la ecuación: “Odio luego soy”⁷.

En el mecanismo de la fabricación del odiado y manipulación de los súbditos para moverlos a que sigan odiando, el jefe es quien elige a los odiados, al blanco o enemigo que hay que combatir y aniquilar, y eso aun antes de que los súbditos manipulados estén enterados de la existencia de los enemigos. Puesto que les gusta tanto odiar, ni siquiera hace falta que los aborrecidos sean judíos cabales. El presidente Traufe proclama que: “En un santiamén puedo convertir en judío a cualquiera que se me antoje”⁸. Y cuando arranca el proceso, ni que decir tiene que los súbditos se encarnizan con los enemigos por mera fruición de hacerlo. El argumento moral del jefe Traufe que se despliega como un sofisma horroroso impregnado de una perversidad subliminal, estriba en que al incitar a los combatientes a que odien a sus enemigos, les libra del sentimiento de ser exclusivamente carniceros porque el hombre es ontológicamente un ser afín al odio o sea que los súbditos que odian permanecen humanos. Desde el punto de vista psicológico, el odio es una emoción secundaria, capaz de propiciar un rechazo sea a nivel individual sea colectivo y mover a una obsesión duradera por la destrucción del aborrecido. Convierte al objeto de sus manifestaciones en blanco de su agresividad aniquiladora o foco de una negación de su existencia como otro, y eso coincide con la filosofía de las pasiones tristes de Spinoza.

Al reflexionar en el antisemitismo, el filósofo Jean-Paul Sartre recalca también la intencionalidad del odio dirigida contra la existencia del prójimo, insistiendo en un sentimiento oscuro fundamentado en un objetivo terrible⁹, el empeño en aniquilar al chivo propiciatorio, quien es el judío contra quien se exalta la emoción. El mismo Sartre, con respecto al colonialismo en *Franz Fanon, Orphée noir*¹⁰, se dedica a configurar al colonizado como un objeto fóbico del colonizador. En ambos casos, esta emoción secundaria forja su propia temporalidad, mantiene viva una memoria del odio dado que no se extingue la emoción incluso cuando se muere el objeto aborrecido.

De hecho, existe en el odio una veta que tiene que ver con la fe, de que volveremos a hablar respecto al jefe carismático, la elección de un modo de vida de índole pasional. Todo lo cual permite entender cómo se implementa el mecanismo de la instrumentación del odio entre las masas. En esta dinámica se encaja la fragua de objetos fóbicos que toman la figura estereotipada del judío con todos los defectos paradigmáticos de su « raza », las caricaturas físicas, que connotan la avidez, la traición a la patria, el cosmopolitismo, e igual proceso de alterización se comprueba con la bestialización del colonizado.

A la par, el que odia y fomenta el odio necesita crearse una imagen exterior, un *ethos*, fabricado a partir de valores que le confieren legitimidad y concita la adhesión, en la cual puede respaldarse el

6. ANDERS, Günther, 1985, *La haine à l'état d'Antiquité*, Paris, coll. dirigée par Lidia Breda, Rivages Poche/Petite Bibliothèque, trad. de l'allemand et préfacé par Philippe Ivernel, 2007.

7. ANDERS, Günther, *La haine...* op. cit., p. 42. Traducimos.

8. *Ibid.*, p.43.

9. SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant*, 1943, Coll. Tel n°1, Ed. Arlette Elkaïm, Gallimard, 1976.

10. SÉDAR SENGHOR, Léopold, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, introd. Jean-Paul Sartre, *Orphée noir*, 1948, Paris, PUF, 2011.

carisma de un líder. La emoción colectiva se exalta a través de un ritual. Apoyándonos de nuevo en la sociología de Max Weber, apuntemos que la dominación del líder carismático se origina en situaciones políticas o económicas o situaciones externas extraordinarias, psíquicas y/o religiosas idóneas, procede de la excitación compartida por un grupo social que se doblega ante lo heroico. En un contexto de desamparo y entusiasmo, el líder aparece dotado de calidades excepcionales que le merecen obediencia y gratitud, y que cristalizan la comunitarización emocional. El jefe carismático se adueña de esta emoción, que puede ser el odio, recuperándola para alcanzar sus objetivos políticos.

Consolidar el nacionalismo cubano

Por supuesto, es imposible cualquier identificación entre el líder carismático del Tercer Reich y el de la Revolución cubana en cuanto al contexto social, a la personalidad de Fidel Castro, los objetivos socio-políticos perseguidos, la ideología legitimadora del proceso de transformación de la sociedad y la índole de la emoción inducida. Pero nos detendremos en los resortes de la exaltación de la emoción o del rechazo del enemigo en la coyuntura geopolítica del año 1960-1961, en la fase de conflicto álgido entre el gobierno revolucionario y EEUU, que fue empeorando por la invasión de Playa Girón llevada a cabo por antirrevolucionarios respaldados por la CIA y la declaración de la opción socialista de Cuba que le brindaron a Fidel Castro las condiciones idóneas de desamparo y entusiasmo referidas por Max Weber.

En lo geopolítico, se trataba de consolidar una revolución de claro corte nacionalista, en un marco de enfrentamiento con el gobierno de D. Eisenhower y luego J F Kennedy. Hacía falta afrontar las tensiones debidas a las nacionalizaciones de empresas estadounidenses en la isla, paliar las consecuencias de la huida de la élite cubana reacia a los derroteros del gobierno revolucionario hacia la potencia enemiga del norte y acometer contra la resistencia al proyecto de sociedad ideado por los revolucionarios. En lo ideal, la Revolución apuntaba a la plasmación de la utopía de José Martí, figura ideológica y heroica que sirve de puntal al *ethos* castrista, “Con todos, para el bien de todos”, formulada en el discurso martiano de Tampa de noviembre de 1891.

¿Cómo maneja Fidel Castro los resortes de la emoción, legitimando el rechazo de esa categoría de cubanos que obstaculizan la marcha del proceso revolucionario? Desde el punto de vista psicoanalítico, dicha emoción colectiva manifestada contra objetos fóbicos le permite a la nación reaccionar a la angustia de la que habla Sigmund Freud a propósito de esos objetos fóbicos¹¹, originada por una situación geopolítica arriesgada. ¿Cómo a fin de cuentas el odio propiciado por circunstancias contextuales, según lo entendía Spinoza, consigue que las masas rechacen al enemigo, volviéndose una palanca de la estrategia de consolidación y unificación de la nación identificada con la Revolución?

Pierre Conesa, especialista de las guerras, en *La fabrication de l'ennemi ou comment tuer avec sa conscience pour soi*¹², respecto del mecanismo de la construcción del enemigo, recalca que los nacionalismos y conflictos mundiales suponen la adhesión de la opinión interna pues son muy eficientes su manipulación, en tanto factor nuclear de la movilización belicista, de rechazo al enemigo y de cohesión nacional. Ahora bien, la Revolución cubana encaja con los movimientos de liberación nacional por su antiimperialismo y la resistencia al hegemonismo de EEUU, motor del nacionalismo. En el marco de las tensiones que se prolongan en la crisis de los misiles de octubre de 1962, entre J F Kennedy y Nikita Krutchev, el miedo de Fidel Castro a la Guerra nuclear, a una invasión de la isla, resulta de la existencia

11. FREUD, Sigmund, *Analyse de la phobie d'un garçon de neuf ans*, 1909, trad. de l'allemand, Cédric Cohen Skalli, Paris, Ed. Poche, Paillot & Rivages, 2011/*Œuvres Complètes Freud/Psychanalyse*, Paris, Livre de Poche, Coll. Quadrige, PUF, 2010.

12. CONESA, Pierre, *La fabrication de l'ennemi ou comment tuer avec sa conscience pour soi*, Paris, Robert Laffont, 2011.

de un síndrome paranoico imperante en el escenario del enfrentamiento entre las dos grandes potencias. En lo que se refiere a las emociones, según la teoría del estilo paranoico en lo político desarrollada por el historiador Richard Hofstadter en su ensayo *The Paranoid Style in American Politics*¹³ acerca de la derecha estadounidense en el poder durante la Guerra Fría, este estilo de pensar y gobernar obsesionado por el peligro y la conspiración anticomunista se compromete más bien en las causas malas que las buenas. Del lado cubano, si se manifiesta dicho síndrome, no se afirma sino como una reacción al acoso de EEUU, una estrategia defensiva propicia a la implementación de un programa político solo orientado hacia la salvaguardia de la integridad de la nación caribeña.

Por otro lado, la emoción no puede desvincularse del mito del héroe nacional y del Libertador dotado de las calidades excepcionales de las que habla Max Weber. Los héroes de la Sierra Maestra y del Ejército Rebelde encajan con este mito y esta conformación del mito se despliega en una dramaturgia de la rebelión contra un enemigo de la soberanía nacional, en que la arenga del líder a su pueblo se exagera en ceremonias rituales como la Primera Declaración de la Habana de Fidel Castro, de 1960, en la Segunda Declaración de 1962, retos al imperialismo de EEUU y sus allegados, quienes votaron la exclusión de Cuba de la Organización de los Estados Americanos en Punta del Este. Al haber sido pronunciadas en la Plaza de la Revolución por el líder aclamado por una asamblea multitudinaria electrizada por la retórica del orador, éste se convierte en un cuerpo colectivo, núcleo de la identificación de la que habla Günther Anders, un cuerpo político que machaca que aquél que no sea revolucionario es un traidor a la Patria, un gusano. En la estrategia política, la designación del enemigo cohesiona a la colectividad, el enemigo es el Otro, en este caso el gusano contrarrevolucionario y reaccionario. ¿Cómo lo pinta el líder revolucionario y nacionalista? Consta que el orador carismático acude al respaldo de “marqueurs d’ennemis”, marcadores de enemigos, que según Pierre Conesa¹⁴, se dirigen a la opinión pública, contribuyendo de este modo a delinear los contornos del enemigo odiado. El gusano o el enemigo, blanco del rechazo resulta de una fabricación, un imaginario, lo que supone una determinada ideología estratégica, un discurso, una retórica y varios mecanismos de encarnizamiento de la violencia legitimada por su capacidad de reconstruir la unidad puesta en peligro por los traidores, los gusanos. Se evidencia pues un proceso de diferenciación, de alterización del enemigo, lo cual es un proceso imprescindible del discurso del odio político, según Günther Anders y Pierre Conessa. La arenga y denuncia acometen a una clase social, en términos marxistas y antiimperialistas y desarrollan el tema del *parasitismo y de la pudrición* que suscita una emoción que nace de una repulsión física, de miedo al contagio por los traidores *de la nación*. El estereotipo que fomenta el rechazo aúna rasgos físicos y morales del enemigo, según comentan Anders y Sartre. Desde 1960, el gusano es antinómico de la grandeza porque es un bicho fétido, sucio y corrupto, que reptaba a ras del suelo, tan vil y dañoso como el mosquito y la larva del pantano. Las anáforas y la hipérbole flagelan la bajeza de los gusanos antinacionalistas:

¿Adónde van los mosquitos? A donde hay pantano, los gusanos y los mosquitos se van al pantano, se van a la pudrición igual que los contrarrevolucionarios, los reaccionarios. ¿Adónde van las larvas y los gusanos, a donde hay pudrición (aplausos) [...] La contrarrevolución cuenta con todos los parásitos y con toda la escoria social (EXCLAMACIONES DE “¡Fuera!”); ese ejército, a veces numeroso, de elementos que vivían medrando en la pudrición; ese ejército numeroso de hombres que eran también parásitos satélites, pequeños parásitos que giraban alrededor de los grandes parásitos, y que en nuestro país conocemos por el nombre de esbirros (EXCLAMACIONES DE: “¡Fuera!”)(EXCLAMACIONES DE: “¡Paredón!”)¹⁵.

13. HOFSTADER, Richard, *The Paranoid Style... op. cit.*

14. CONESA, Pierre, *La fabrication... op. cit.*, p. 18

15. *Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario en la Plaza de la Revolución, VIII Aniversario del Moncada, 26 de julio de 1961*, Departamento de versiones taquigráficas del Gobierno

Es un cobarde y un flojo desprovisto del valor necesario para arrostrar los desafíos en una sociedad acosada por EEUU, es el vendepatria, ex satélite de la república mediatizada gobernada por los gobernantes fantoches sometidos a los de Washington, quien sigue defraudando a la Patria y seguirá traicionando dentro y fuera de la nación. La tradición de la traición nos remite a la temporalidad del odio señalada por Sartre pues contra el contrarrevolucionario se podrá seguir atizando la emoción, quien se merece el odio por haber defraudado la integridad nacional y porque no dejará nunca de aconchabarse con “el enemigo poderoso”:

Pero en nuestro país ocurría, además, una circunstancia especialísima, porque el apoyo más poderoso de la contrarrevolución, su fuerza principal, no era, sin embargo, ese lumpen de miserables, de parásitos, de explotadores, de asesinos, de viciosos y de cobardes. Tan poderosa, tan poderosa es esa fuerza, que la mayor parte de los hombres públicos, y la inmensa mayoría de los gobernantes de este continente y de los demás continentes, siempre tienen que decir “yes”. Y nuestro pueblo le dijo al poderoso, al poderoso, al que muchos le decían “yes”, ¡nuestro pueblo le dijo “no”! (APLAUSOS Y EXCLAMACIONES DE: “¡Cuba sí, yankis no”!) Quizás ese sea el mayor mérito de nuestra Revolución; quizás ese sea el mayor mérito que la historia reconozca a nuestra Revolución; que no se enfrenta a un enemigo pequeño, sino a un enemigo muy poderoso, y ese enemigo poderoso ha sido el encargado de “revolver la gusanera” aquí en nuestro país (APLAUSOS) agitado. Y los gusanos se han removido, los gusanos se han agitado”. (APLAUSOS)¹⁶.

La salud de la Patria y de la sociedad de revolucionarios requiere la expulsión del gusano para limpiar a Cuba, librarse de la corrupción gusanera. Por lo que el exilio es la mejor solución para quienes traicionan. Así que el gusano es el antirrevolucionario, para quien ya no queda ningún sitio en el destino de la Patria, y el odio cultivado por el orador apunta a enfatizar la política de salud pública del líder de la Revolución:

Y al país, carcomido por la podredumbre, lo ha levantado la Revolución; al país, que era asiento de todos los vicios políticos, de todos los crímenes, la Revolución, la Revolución lo levantó; la Revolución fue capaz de barrer de la vida pública a todos los gusanos; la Revolución fue capaz de barrer de la vida pública a todos los politiqueros; la Revolución fue capaz de barrer de la vida nacional a todos los criminales y torturadores; la Revolución fue capaz de barrer de la vida nacional a todos los parásitos; la Revolución fue capaz de barrer a los viciosos y a los vicios. [...] aquí no se le prohibirá a nadie que quiera marcharse a disfrutar de las maravillas del imperialismo yanqui ¿Qué se quieren ir unos cuantos parásitos todos los meses? Pues que se vayan pero a nosotros no nos importa¹⁷.

La esencialización negativa basada en la diferenciación política, social e ideológica del gusano y que nutre el odio de la comunidad nacional y revolucionaria es un arma política de total eficiencia en la comunitarización emocional orientada hacia la cotidianización carismática. Así pues, el gusano, quien es un misonéista, renuente a cualquier evolución acarreada por el nuevo proceso socio-político, apegado a sus privilegios de clase, no será nunca el Hombre Nuevo de la Revolución así que Fidel Castro declara

Revolucionario, www.cuba.cu/gobierno/discursos/, última consulta 13 de octubre de 2014.

16. *Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en el desfile efectuado en Plaza Cívica, el 2 de enero de 1961*, Departamento de versiones taquigráficas del gobierno revolucionario, www.cuba.cu/gobierno/discursos/, última consulta 13 de octubre de 2014.

17. *Id.*, *Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en el desfile efectuado en Plaza Cívica, el 2 de enero de 1961*.

que: “No pueden adaptarse a una Revolución.”

El discurso apunta también a consolidar la unidad nacional en torno a la Revolución por el tema de la diferenciación étnica, apuntalando la idea de que el Otro, el gusano, ha renegado de su esencia original, de su identidad latina, eligiendo la vida en la nación enemiga. Es significativo que Fidel Castro para forjar una identidad política revolucionaria retome, recicle una memoria histórica que descalifica a los gusanos, el recuerdo de la esclavitud en EEUU, la latinoafricanidad de los cubanos, empleando un léxico tan acusador como « genocidio ». La comunitarización emocional se consolida en torno al rechazo de quien pisotea la herencia de figuras consensuales y míticas y el líder viene a insertarse en una genealogía prestigiosa, la de Simón Bolívar y José Martí. El odio se exagera contra los gusanos, traidores a esas figuras, al Martí antiimperialista, al Martí antirracista. El énfasis puesto en el desprecio de los anglosajones hacia los hombres de origen latino participa de una retórica de la emoción en que los sufrimientos del pueblo cubano bajo dependencia de EEUU cobran una intensidad de alta eficiencia performativa. A pesar de que la mayoría de los primeros gusanos que salieron de la isla pertenecen a la élite blanca acomodada, más capacitada y culta de Cuba, el gusano, también racista, se verá a su vez despreciado por los anglosajones aunque habrá renegado de su latinidad:

Este es cubano, este es latino, este no debe entrar en nuestra sociedad de “raza superior yanqui” en las sociedades exclusivas, los clubes de La Luisiana, Nueva Orleans, La Florida¹⁸.

Aristóteles, Pierre Conesa, Günther Anders coinciden en que una emoción como el odio apunta a un discurso que propicia una bipolarización de la sociedad legitimada por la cortapisa de una lucha entre el bien y el mal. Esta bipolarización se advierte en el discurso de Fidel Castro en el antagonismo entre los “hombres de manos limpias y honrados” y “los hombres de manos miserables que cobran la paga miserable de los amos extranjeros”, o sea los vendepatria. Por un lado, el discurso obvia cómo el líder carismático desata la emoción, matrimoniando la teoría del complot mundial del imperialismo, de los grandes monopolios multinacionales, y la complicidad odiosa del gusano. Por otro lado, el orador alimenta el síndrome de la isla asediada desatado y confortado por los múltiples e innegables intentos de asesinato del jefe de la Revolución y la Operación Mangosta implementada por la administración de John Kennedy destinada a destruir los cultivos cubanos, por el temor al agresor, a los conspiradores batistianos, sacando a relucir los sabotajes y el bioterrorismo. Por ser los cómplices de los agresores, los gusanos se vuelven objetos fóbicos en los que el orador, quien es un receptáculo del miedo y la angustia generados por el contexto geopolítico, repercute la emoción de la nación. Al respecto, hay que recordar que según Spinoza, el odio, sin ser ontológico, brota de circunstancias idóneas que desencadenan esta pasión triste. En este caso particular, es la intencionalidad malvada del gusano vendepatria cuya maldad perjudica los intereses del pueblo revolucionario la que suscita la retórica del odio. Así pues los gusanos son odiosos por ser agentes y cómplices de los sabotadores por lo que, en su discurso, Fidel Castro se vale del *pathos* encaminado a denunciar “Los sabotajes cometidos por los gusanos durante Reyes, quemando almacenes llenos de juguetes para los niños”, y las acotaciones ostentan su impacto: “¡Paredón!”.

El apoyo más poderoso de la contrarrevolución era el apoyo de una fuerza que se hace sentir en todo el mundo, de una fuerza muy poderosa; tan poderosa, que hoy es el freno principal del avance de la humanidad; tan poderosa, que crea conflictos en todos los continentes del mundo; tan poderosa, que interfiere en los problemas de una gran parte de las naciones del mundo; tan poderosa, que aspira a decidir destinos y, en muchos casos, decide destinos de pueblos. El apoyo fundamental de la contrarrevolución en Cuba vino a ser, necesariamente,

18. *Id.*, *Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en el desfile efectuado en Plaza Cívica, el 2 de enero de 1961.*

el apoyo de los grandes monopolios extranjeros, es decir, el apoyo de las grandes fuerzas imperialistas.[...] Y la contrarrevolución tiene su apoyo social en los grandes privilegios desalojados del poder económico y político; tienen su apoyo en los grandes terratenientes que han perdido sus tierras; en los grandes propietarios que han perdido sus propiedades; en los grandes industriales que han perdido sus industrias; en los grandes burócratas que han perdido sus prebendas. Tienen su apoyo en todos los parásitos que en la sociedad existen (EXCLAMACIONES DE: “¡Fuera!”); y tienen su apoyo en esa escoria social que es producto de la ignorancia y de la explotación¹⁹.

Porque el odio apunta a aniquilar al objeto aborrecido: Castro saca a relucir que el odio experimentado por el pueblo es una legítima respuesta al mismo odio antipatriótico de los gusanos. O sea que la emoción inducida por la narración de los hechos bárbaros de los antirrevolucionarios lleva al oyente a exigir la sentencia a muerte de los traidores.

Luego, los gusanos, los gusanos han encontrado un negocio lucrativo; destruir una fábrica del pueblo, destruir una tienda del pueblo, se convirtió en un negocio bien pagado por el imperialismo. Si los descubrían, no tenían problemas en las estaciones; y, además, la Revolución no los fusilaba (EXCLAMACIONES DE: “¡Paredón!” Y DE: “¡Ahora sí!”). Y esta es una verdad dura, pero es una verdad. Las penas de prisión no asustan a los gusanos, los gusanos creen que van a estar unos días en la cárcel. Y por eso, con una desfachatez tan grande, aun en estos días en que no hubo una sola familia que no tuviera lo suficiente y lo necesario para pasar unos días felices y tranquilos (APLAUSOS); cuando la Revolución había logrado darles a todos los trabajadores un plus de fin de año, han puesto bombas en establecimientos llenos de público, y han quemado almacenes llenos de juguetes para los niños el día de reyes (EXCLAMACIONES DE: “¡Paredón!”) Y creen que pueden destruir impunemente las riquezas que el pueblo crea con su trabajo y con sus manos limpias y honradas. Las manos de los miserables quieren destruir lo que producen las manos de los hombres honrados, de los hombres y mujeres trabajadores de nuestro pueblo, para ir a cobrar la paga miserable de los amos extranjeros. Los gusanos creen que la Revolución no puede acabar con ellos, ¡y la Revolución, que ha acabado con muchos males, sabe también cómo acabar con los gusanos! (Aplausos)²⁰.

Andando el tiempo, según la coyuntura geopolítica, en este caso, las relaciones entre Cuba y Perú, y la situación interna sediciosa en la que el jefe del gobierno revolucionario se ve confrontado a los disidentes resueltos a abandonar la isla en el año 1980, la retórica antigusana sufre alguna evolución en función del objeto del odio a quien contempla rechazar del cuerpo nacional. Se trata además de darle a la opinión internacional otra imagen que la de un país de la que intentan huir 18000 desafectos que se metieron en la embajada del Perú el primero de abril 1980 para conseguir una visa, país que, con Venezuela, conoce unas relaciones tensas con Cuba. El Puerto de Mariel de donde salen rumbo a la Florida 125000 cubanos de los cuales sólo 7000 serán encarcelados en EEUU como delincuentes.

Aunque la retórica de la comunitarización emocional carismática sigue valiéndose de la misma representación dual o bipolar de la sociedad, no se persigue más la meta de fortalecer una unión ya consolidada en torno a los estudiantes, obreros, soldados en particular los de la guerra de Angola,

19. *Id.*, *Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en el desfile efectuado en Plaza Cívica, el 2 de enero de 1961.*

20. *Id.*, *Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en el desfile efectuado en Plaza Cívica, el 2 de enero de 1961.*

verdadero motivo de orgullo para el líder carismático, sino de estigmatizar a “la escoria”, “el lumpen”, a “la gusanera” a quien los oyentes le gritan “que se vaya”. Es de notar que en esta retórica, el vocablo despectivo “lumpen”, de clara procedencia marxista, le lleva la ventaja numérica a “la gusanera”, es decir los carentes de conciencia revolucionaria, muy peligrosos por su respaldo a los imperialistas y a la burguesía. En este discurso de mayo de 1980, “lumpen” asimila delincuentes, disidentes y homosexuales, entre los cuales estaba el escritor Reinaldo Arenas, haciendo mofa de los refugiados en la embajada del Perú que ni siquiera, según el orador, saben lo que significa “disidente”. “¡Ese, ese es este pueblo, no los lumpens que quieren presentar como imagen del mismo, no la escoria que se alojó en la embajada de Perú!²¹”

Conclusión

En 1989, al concluirse la Guerra Fría, el consejero diplomático de Mijail Gorbachov, Alejandro Arbatov, declaró a un homólogo estadounidense que : « Vamos a prestarles el peor de los servicios, vamos a privarles de enemigos²² » pero a los líderes cubanos, el derrumbe del bloque socialista y el fin del enfrentamiento entre el Este y Oeste no los libraron de los sempiternos enemigos. Prueba de ello fue la reiteración por el Presidente Raúl Castro de la teoría del complot por una acometida con la misma retórica de Fidel contra : “Las multinacionales de origen US y de toda calaña, lobos de la misma camada” en la Primera Cumbre de la CELAC, la Comunidad Económica de América Latina y el Caribe fundada por el difunto Hugo Chávez, celebrada el 28 de enero de 2013 en Santiago de Chile. Pero esta retórica ha dejado de desencadenar una emoción polarizadora.

Al respecto, se me ocurre que el sociólogo de origen polaco Zygmunt Bauman, quien acuñó el concepto de “modernidad líquida”²³ al analizar la sociología del movimiento de los indignados españoles en 2011, postula que en la era de la posmodernidad y del fin de los metarrelatos, la pérdida de fe y el desengaño imposibilitan los procesos duraderos de comunitarización de las emociones. Esta manifestación española multitudinaria fue perdiendo ímpetu por su incapacidad de vertebrar políticamente el conjunto de las protestas que habían brotado de un impulso meramente emocional porque al ser la emoción líquida, entonces horizontal, “hierve mucho pero también se enfría unos momentos después”, y “es apta para destruir, no para construir.” Es cierto que en el caso cubano, la perduración de las construcciones apuntaladas en la emoción impulsada por un líder carismático requería una verticalidad y un andamiaje de tipo religioso y sólido, así como lo analizó Max Weber. En ausencia de la figura carismática, núcleo de la comunitarización de las emociones, la retórica del rechazo, “el gusano, la escoria, el lumpen”, fue debilitándose en la fraseología revolucionaria cubana aunque a trechos, los marcadores de enemigos de la prensa vuelven a enarbolar la caricatura del gusano traidor y codicioso.

21. *Discurso pronunciado por el Comandante en jefe Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, en el Acto Conmemorativo del Primero de Mayo, efectuado en la Plaza de la Revolución “José Martí” el 1° de Mayo de 1980, “Año del segundo Congreso*, Departamento de versiones taquigráficas, www.cuba.cu/gobierno/discursos/ última consulta, 13 de octubre de 2014.

22. CONESA, Pierre, *La fabrication... op.cit.*, p. 14. « Nous allons vous rendre le pire des services. Nous allons vous priver d’ennemis. » Es traducción mía.

23. BAUMAN, Zygmunt, *La modernidad líquida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Bibliografía

- ANDERS, Günther, 1985, *La haine à l'état d'Antiquité*, Paris, coll. dirigée par Lidia Breda, Rivages Poche/Petite Bibliothèque, trad. de l'allemand et préfacé par Philippe Ivernel, 2007.
- ARISTOTE, *La politique*, 1, 2, 1235a, traduction, introduction, notes et index de TRICOT, Jules, Paris, Ed. Vrin, 1974.
- BAUMAN, Zygmunt, *La modernidad líquida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt, « El 15-M es emocional, le falta pensamiento », *El País, Política*, 17 de octubre de 2011, <http://politica.el.pais.com/politica/2011/10/17/actualidad/1318808156_278372.html>, [23.07.2014].
- CONESA, Pierre, *La fabrication de l'ennemi ou comment tuer avec sa conscience pour soi*, Paris, Robert Laffont, 2011.
- HOFSTADER, Richard, *The Paranoid Style in American Politics*, 1964, *Le Style Paranoïaque. Théories du complot et droite radicale en Amérique*, Paris, Bourin Editeur, 2012.
- MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé*, Paris, Ed. Buchet/Castel, 1957.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant*, 1943, Paris, Coll. Tel n°1, Ed. Arlette Elkaïm, Gallimard, 1976.
- SÉDAR Senghor, Léopold, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, introd. Jean-Paul Sartre, *Orphée noir*, 1948, Paris, PUF, 2011.
- SPINOZA, Baruch, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Collect. Bibliothèque de la Pléiade, 1995.
- WEBER, Max, *Economie et société*, Paris, Plon, [1921] 1971.

« 11-M ».

**La mise en scène des émotions,
dans les images de presse espagnole :
de l'effroi silencieux au cri politique fédérateur**

Camille Lacau S^t Guily

Résumé : Les images de presse espagnole médiatisent la catastrophe du « 11-M » en suivant le « rythme ternaire » dont parle P. Ricœur. Et l'émotion joue un rôle majeur dans ce récit visuel médiatique, se métabolisant d'un effroi silencieux à un cri politique, indigné contre le terrorisme et les manipulations du Partido Popular. Cet article analyse d'abord le temps de l'émergence de la catastrophe, de l'impossible « production de sens » ou de la compression de l'émotion. Dans un deuxième temps, la souffrance est publiée, concourant à la reconstruction d'un espace commun. Enfin, le récit visuel se focalise sur une émotion politique, la colère d'un peuple contre la désinformation du PP.

Mots-clés : 11-M, Presse espagnole, Sémiologie de l'image, émotion, politique.

Resumen: Las imágenes de prensa española mediatizan la catástrofe del “11-M” siguiendo el “ritmo ternario” del cual habla P. Ricœur. Y la emoción desempeña un papel de suma importancia en este relato visual mediático, metabolizándose de un espanto silencioso a un grito político, indignado contra el terrorismo y las manipulaciones del Partido Popular. Este artículo analiza primero el tiempo del surgimiento de la catástrofe, de la imposible “producción de sentido” o de la comprensión de la emoción. En un segundo tiempo, el sufrimiento se publica y participa en la construcción de un espacio común. Por fin, el relato visual se concentra en una emoción política, la cólera de un pueblo contra la desinformación del PP.

Palabras clave : 11-M, Prensa española, Semiología de la imagen, emoción, política.

La catastrophe des attentats du « 11-M », perpétrés par le groupe terroriste Al Qaida, à Madrid, reçoit un traitement singulier dans la presse espagnole, notamment à travers ses images. Ces attentats sont commis dans un contexte national particulier : le dimanche 14 mars 2004, doivent avoir lieu les élections législatives. Sur le plan international, l'Espagne est engagée dans la guerre en Irak, contre la majorité de l'opinion espagnole — le Parti Populaire au pouvoir, et à la tête duquel se trouve encore José María Aznar, ayant opté pour l'alignement sur la politique extérieure de Georges W. Bush. Dans ces conditions, l'enjeu des attentats pour le groupe islamiste consiste à faire pression sur les élections, à punir l'Espagne pour son engagement militaire, et, par la terreur, à le rompre. Une autre catastrophe est consécutive à celle-ci. Le Partido Popular (PP), sentant qu'il risque de perdre les élections si les Espagnols découvrent l'identité des terroristes, s'emploie à leur mentir en faisant croire à la culpabilité du groupe séparatiste basque, ETA, l'une des bêtes noires d'Aznar. Le PP « attend » contre la démocratie.

Or, l'émotion s'impose comme l'une des protagonistes dans la médiatisation de cette double catastrophe que représente « l'événement 11-M ». Et, l'émotion mise en scène dans l'image de presse n'apparaît pas comme une dégradation de la faculté de juger. Certes, Hume a pu définir l'une des

grandes émotions, la passion, comme un « mode primitif d'existence où je suis dominé ¹ », tandis que Kant l'envisage comme « une inclination que la raison du sujet ne peut pas maîtriser, [...] qui ne permet pas la réflexion ² », construisant tous deux une antinomie radicale de l'émotion et de la raison. Mais ce que montre notamment la médiatisation de cet événement est que l'émotion peut être judiciaire, « une prise de position par rapport à la réalité perçue et comprise en commun », « rendant publique l'adoption d'un point de vue évaluatif comme appréciation pertinente d'une situation ³ ». Et malgré les a priori que l'on peut avoir selon lesquels « ni les larmes, ni les gémissements, ni les hurlements ne sont au départ et par nature ordonnés à la communication. Ils ne constituent nullement du dire mais plutôt du soupir ⁴ », ces expressions émotionnelles permettent l'expérience communautaire du deuil. À travers cet épisode, l'émotion, sous des modalités diverses (souffrance, passion, colère, indignation), mise en scène par la presse espagnole, conquiert une acception peu conventionnelle, celle du pouvoir de juger, notamment de rejeter l'ignominie terroriste.

Par ailleurs, l'émotion se métabolise, cheminant d'un effroi silencieux et « forclos », pour reprendre un concept de Jacques Lacan, à un cri politique, indigné contre le terrorisme et contre les manipulations d'un PP, prêt à tout pour gagner les élections. La médiatisation de la catastrophe par les images de presse espagnole, suit, comme l'analyse Paul Ricœur, un rythme ternaire.

L'événement n'est pas un objet tout fait dans le réel, il ne devient tel qu'au terme d'un « trajet ». Il s'agit d'un parcours d'attribution de sens par des sujets que le désordre engendré par l'occurrence initiale perturbe en tant qu'elle crée une faille dans un ordre de sens. [...] Paul Ricœur a montré que la mesure de l'événement obéissait à un rythme ternaire qui scande le temps de l'apparition d'une occurrence, celui de la demande de sens qui lui succède et celui de la consécration du fait qui est aussi sa dissolution dans le récit ⁵.

Selon Jocelyne Arquembourg, reprenant une idée de Ricœur, « un événement est un aboutissement. Il est rythmé comme une partition musicale à trois temps, le temps de l'émergence, celui de la demande de sens et celui de la reconnaissance ⁶ ». Après le temps initial que montre l'image et pendant lequel ne s'élabore pas de réelle médiation symbolique, où donc l'émotion est incapable de se déployer, une deuxième phase des récits écrit et visuel est mise en place par la presse : la métamorphose d'un espace public en théâtre national de l'expression émotionnelle. Trois entités rendent particulièrement compte de ce processus de mise en émotion de la scène publique espagnole : l'émotion des familles de victimes, de la famille royale, enfin du peuple espagnol. L'émotion supplée alors au silence et peut jaillir. La fameuse phrase de Spinoza — « Non ridere non lugere neque detestari sed intelligere ⁷ » — perd de sa véridicité devant la puissance du cri, cri d'émotion, mais cri judiciaire et dénonciateur. Enfin, la presse espagnole, dans la dernière grande phase du récit, dès le « jour des portables », à la veille des élections du « 14-M », met en image et médiatise la colère des Espagnols contre la désinformation ; une opposition se met alors en place, contre les manipulations du PP, accusé de désinformer l'opinion publique. L'émotion, médiatisée par la presse espagnole, est une puissance de refus et non l'expression de pulsions primaires et archaïques ; elle se fait prise de position « politique » par rapport aux événements, et surtout vecteur

1. HUME, David, *Traité de la nature humaine* [1739-1740], livre II, Paris, Éditions Garnier Flammarion, 1991.

2. KANT, Emmanuel, *L'Anthropologie du point de vue pragmatique* [1797], Paris, Vrin, 2008, p. 100-101 ; p. 122.

3. PAPERMAN, Patricia, « Les émotions et l'espace public », *Quaderni*, vol. 18, n°18, 1972.

4. CHALANSET, Annie, « Du cri à la parole », in *Deuils. Vivre, c'est perdre* [1992], Nicole Czechowski (dir.), Paris, Hachette Littératures, 2004, p. 213.

5. ARQUEMBOURG, Jocelyne, *Le temps des événements médiatiques*, Paris, INA/De Boeck, 2003, p. 28. Voir Ricœur, Paul, « Événement et sens », *Raisons pratiques*, Paris, EHESS, n°2, 1991.

6. ARQUEMBOURG, Jocelyne, *Le temps des événements...*, *op. cit.*, p. 49.

7. SPINOZA, Baruch, *Traité de l'autorité politique*, Paris, GF, § 4, p. 12.

de la politisation d'un peuple.

Le temps de l'émergence : l'impossible « production de sens » ou la compression de l'émotion

Dans un premier temps, la presse espagnole met le spectateur face à des images qui rendent d'abord impossible un écart, permettant « la production de sens »⁸. Le titre d'un article de Jean-Michel Labadie, « La pensée mise à mal par le crime »⁹, exprime la problématique dans laquelle se trouvent initialement les médias. Ils donnent à voir l'insensé. L'espace public, défini par Jürgen Habermas, comme un « lieu de souveraineté de la raison individuelle, instituée par les Lumières »¹⁰, prend un visage nouveau ; par la médiation de la presse, il apparaît défiguré et éventré, sous la violence du choc terroriste. Les Espagnols découvrent une scène publique aux antipodes du consensuel et de l'officiel, comme lieu d'échange rationnel et d'argumentation — « espace soustrayant aux regards les sentiments privés, la subjectivité en général »¹¹. La tragédie brise donc la consensualité de l'idée habermassienne d'espace public. On assiste, même dans les journaux nationaux, au surgissement de la sphère de « l'intime » (la formule est pour le moins euphémistique), à la mise en image de l'apocalypse. Audace de la presse espagnole de publier l'inregardable qui s'affiche dans une obscène « figurabilité ». La scène publique, montrée par la presse, devient un espace anatomique et viscéral. La presse, dans l'acte transgressif de « prendre en photo » l'horreur, opère une sorte de « descente dangereuse vers l'origine abjecte du monde »¹².



Image n° 1¹³.

Les images, publiées dans *El País* ou *El Mundo* par exemple, explosent comme des concentrés d'effroi et de stupeur. Elles n'informent plus, mais exhibent le réel en devenant lieu du jaillissement de la chair, du corps abjecte¹⁴, mutilé par le terrorisme. Le lecteur est mis au contact, par l'intermédiaire

8. DAYAN, Daniel, « Les Mystères de la réception », *Le débat*, Paris, Gallimard, octobre 1992, n° 71, p. 146.

9. LABADIE, Jean-Michel, « La pensée mise à mal par le crime », in *Le Mal*, Paris, NRF, Gallimard, n° 38, automne 1988, p. 17-35.

10. WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Le Dictionnaire de philosophie*, Encyclopédie universalis, Paris, Albin Michel, 2000, p. 1439.

11. HABERMAS, Jürgen, *L'espace public*, Paris, Payot, 1992, p. VII.

12. Nous empruntons cette expression à Camille Dumoulié qui l'utilise pour décrire l'expérience de la cruauté développée par Antonin Artaud (DUMOULIÉ, Camille, *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, Paris, Puf, Philosophie d'aujourd'hui, 1992, p. 192).

13. *El Mundo*, 12.03.2004.

14. C'est une espèce de langage du corps obscène que les journalistes photographes mettent en scène à travers les images publiées au lendemain des attentats. Nous rejoignons ce qu'Antonin Artaud tentait d'exprimer en éventrant un réel

de l'image, dans sa spontanéité et sa densité concrète, du plus primitif chaos. Au-delà du logos mis en échec et donc « en-dehors de toute médiation langagière ¹⁵», le lecteur gît dans une « sorte d'envers du cosmos ¹⁶». Le spectateur se voit projeté dans un espace psychique forclos, parce que « l'image nous regarde et peut nous engloutir ¹⁷». Et alors que Marie-Josée Mondzain souligne que « c'est à distance seulement que se mesure la chance offerte aux yeux et aux oreilles de voir et d'entendre quelque chose ¹⁸», ici la distanciation et donc l'élaboration psychique sont impossibles chez le récepteur. Ce dernier doit affronter l'en-soi infernal de l'image qui résiste à la médiation symbolique : « Parce qu'un objet est dit médiatique, c'est-à-dire produite par des techniques de communication, on s'imagine naïvement qu'il est dans la médiation [...]. C'est oublier que la caractéristique fondamentale de l'image, c'est son immédiateté, sa résistance primitive à la médiation ¹⁹».

« Les médias sont toujours confrontés à une demande d'information qui est aussi une demande de sens et donc à l'impérieuse nécessité d'insérer les événements dans la trame logique d'une histoire qui les explique ²⁰». Cependant, en cette phase première de la tragédie, ils décrivent imperturbablement, comme privés de raisonnement, les mêmes éléments, sans réponse ; ils cadrent leur objectif sur l'écroulement d'un monde. Ils collent au plus prêt d'un réel fracturé, et l'image, enfermée dans le mutisme, hurle la mort. Ainsi, cet attentat « commet une effraction dans notre monde contre toute attente ²¹» défigurant l'espace public, dans lequel, en temps « normal », « des processus de socialisation sont à l'œuvre pour domestiquer, civiliser ou au contraire exclure l'irruption de ces mouvements sauvages ²²». Le « tranchant ²³» de l'événement introduit une discontinuité dans l'ordre public, d'autant plus brutale que la presse cherche à faire voir « l'instant éthikos », « l'instant crucial », « l'instant de mort ²⁴». Ce moment de mort montré nous immobilise donc dans la sidération, dans une expérience « préémotionnelle », a priori non métabolisable psychiquement. Deux photos de *El País* du vendredi 12 mars illustrent particulièrement « la matanza de Madrid ». Elles mettent face à ce que Anne-Gabrielle Wersinger, dans un ouvrage sur le chaos et la dysharmonie, appelle l'amorphon²⁵, ce qui se tient à la frontière du « non-plastique » (F. Ponge) et qui a une parenté certaine avec le non-être. Dans l'une des deux photos du 12 mars, le motif de l'éventration marque chaque élément de la composition de la photographie. L'article qui l'accompagne s'intitule froidement : « Cuatro atentados simultáneos causando una matanza en trenes de Madrid. » Ce titre contourne l'horreur que cette page montre, tant l'image est effroyable. Les corps démembrés débordent de tous les côtés du train, comme violés par les bombes, le train lui-même nous ouvrant ses entrailles ; au centre de la photographie, trois pompiers portant des casques métalliques apparaissent comme une fulgurance du monde réel. Le spectateur affronte la vision d'un

immonde et inregardable, « *la matière première de la vie* » (ARTAUD, Antonin, *Ceuvres Complètes*, tome IX, Paris, Gallimard, 1979, p. 175).

15. MONDZAIN, Marie-Josée, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002, p. 23.

16. Jean-François Mattéi utilise cette expression pour décrire, dans la cosmologie grecque, l'enchevêtrement de matière de la *chôra* avant la mise en forme éidétique du cosmos (MATTÉI, Jean-François, *Platon et le miroir du Mythe, de l'âge d'or à l'Atlantide*, Paris, Puf, 1996, p. 214).

17. MONDZAIN, Marie-Josée, *L'image peut-elle...*, *op. cit.*, p. 28.

18. *Idem.*

19. *Ibid.*, p. 59.

20. ARQUEMBOURG, Jocelyne, *Le Temps des événements...*, *op. cit.*, p. 33.

21. *Ibid.*, p. 59.

22. PAPERMAN, Patricia, « *Les émotions et l'espace public* », *op. cit.*, p. 94.

23. RICŒUR, Paul, « *Événement et sens* », *op. cit.*

24. QUIGNARD, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 54. Et comme le dit Frédéric Lambert, « *une bonne photographie de presse doit surprendre la réalisation d'un temps, traquer l'événement là où il s'agite [...]* au moment même de la mort » (Lambert, Frédéric, *Mythographies. La photo de presse et ses légendes*, Paris, Médiatèque, Edilig, 1986, p. 64).

25. WERSINGER, Anne-Gabrielle, *Platon et la dysharmonie (recherches sur la forme musicale)*, Paris, Vrin, 2001.

au-delà infernal, sans pouvoir s'en distancier parce que ce monde est le sien. Cette image « nous touche aux frontières de l'indicible, elle nous touche, nous laisse dans l'horreur, et s'éloigne ensuite de nous sans mots pour la dire ». Ces images « nous font trembler de peur, elles nous révoltent, elles nous coupent la respiration, elles nous laissent muets. C'est dans ce silence que la blessure s'installe, dans ce lieu forclos : [...] l'image est plus forte que ma raison, elle n'a pas de sens ²⁶ ». La seconde photo qui se trouve, pour ainsi dire, dans le « ventre » de *El País*, est sous-titrée : « El interior de uno de los vagones de un tren de cercanías que ayer quedó arrasado en la estación de Atocha ».

Image n° 2²⁷.Image n° 3²⁸.

Dans ces deux photos, les photographes approchent de très (trop) près les visages cadavériques des victimes. Ils désirent bien « prendre le fait sur le fait ²⁹ », saisir « le moment même de la mort ³⁰ ». « L'alternative ne se montre plus entre ignorer et savoir, désormais il faut "voir". Les images nous sautent aux yeux, elles nous regardent, "ça" nous regarde ³¹ ». L'émotion du spectateur est alors comprimée devant « ça ». Et les photos exhibant « ça » sont alors omniprésentes.

26. LAMBERT, Frédéric, *Mythographies...*, op. cit., p. 64.

27. *El País*, 12.03.2004.

28. *El País*, 12.03.2004.

29. LAMBERT, Frédéric, *Mythographies...*, op. cit., p. 63-64.

30. QUIGNARD, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, op. cit., p. 54.

31. TISSERON, Serge, « Le choc des images », *Psychologie Magazine*, janvier 2005.



Image n° 4³².



Image nr. 5³³.



Image n° 6³⁴.

Ainsi, face à ce qu'Arquembourg appelle « la contingence incompréhensible d'un événement ³⁵», la presse espagnole montre la mort, transgresse en fouillant dans les strates archaïques et primitives de l'homme, par l'exhibition régressive du viscéral et de la matière anatomique explosée. Le regard que porte la presse sur les corps est celui du médecin légiste et elle l'impose avec une violence certaine au

32. *Faro de Vigo*. 12.03.2004.

33. *Hoy*. 12.03.2004.

34. *El Correo Gallego*, 12.03.2004.

35. ARQUEMBOURG, Jocelyne, *Le Temps des événements...*, op. cit., p. 32.

lecteur profane. D'ailleurs, le discours civil déborde de toute part et on ne peut que constater l'incapacité du récit journalistique à se constituer en une trame logique. Ce que la presse cherche tout de même à faire pour lutter contre l'espèce d'aphasie que provoquent ces visions sidérantes, en cette phase de l'émergence, c'est à historiciser le temps. Dans l'événement médiatique, « l'Histoire y devient un processus qui se déroule en dehors des historiens et qu'il s'agit d'enregistrer de manière [...] naturaliste ». On assiste à une « sorte d'échange des rôles entre le journaliste et l'historien, [...] : "l'événement s'offre à lui (l'historien) désormais de l'extérieur, de tout le poids d'un donné, avant son élaboration, avant le travail du temps ³⁶ ³⁷ ». Toutes les unes du 12 mars révèlent que les journalistes cherchent à lutter contre le silence initial, en historicisant l'événement « 11-M »³⁸. La couverture de *La Razón* illustre cette idée que la presse veut participer à l'écriture de l'Histoire; mais, elle le fait sans recul, immédiatement.



Image n° 7³⁹.

Au regard de cette couverture, les attentats d'Atocha se disent avant tout dans l'expression : « El 11-M », au même titre que les attentats du World Trade Center se disaient dans l'expression « 11-S » — qui introduisirent une cassure brutale et définitive dans l'ordre du monde. Et cette date si particulière est historicisée dans ces signes : 1, 1, —, M. Ces deux chiffres, ce tiret et cette lettre résonnent terriblement, un peu à la manière des numéros anonymes qu'étaient devenus les prisonniers des camps de concentration nazis. L'absence d'article défini souligne que ces attentats provoquent une rupture historique et l'en-soi glaçant que convoque l'expression seule « 11-M » le montre. *La Razón* titre donc sur cette temporalité historique, si différente du reste qu'elle semble former un îlot temporel à part, détaché du reste du flux quotidien. Elle est visuellement spatialisée. Les attentats ont anonymement touché des victimes; ils ont voulu écraser la personne humaine, la désingulariser; et ces lettres l'expriment. En même temps, ces dernières incarnent une réaction. Historiciser le 11-M, c'est lutter contre l'oubli des victimes.

La souffrance, *res publica*, salvatrice et reconstructrice d'un espace commun

Claude Lanzmann, dans « Hier ist kein Warum », considère au sujet de l'entreprise de la Shoah qu'il y a une obscénité absolue dans le projet de comprendre — « Je me suis arc-bouté à ce refus comme à

36. NORA, Pierre, « Le retour de l'événement », in *Faire de l'histoire*, Jacques Le Goff et Pierre Nora (dir.), Paris, Gallimard, 1974, p. 210-228.

37. ARQUEMBOURG, Jocelyne, *Le Temps des événements...*, op. cit., p. 25.

38. *El País* titre son numéro du vendredi 12 mars, « *Infierno terrorista en Madrid: 192 muertos y 1400 heridos* », *El Mundo*, « *El día de la infamia* », *La Vanguardia*, « *11-M en Madrid* », *AS*, journal de sport, « *Espanto y repulsa* », *El Correo*, « *Masacre en Madrid* », *Mundo Deportivo*, « *Horror* », *La Razón*, « *11-M* », etc.

39. *La Razón*. 12.03.2004.

l'unique attitude possible, éthique et opératoire à la fois⁴⁰ — et peut-être même, du moins initialement, à ressentir. Dans la forclusion qu'impose d'abord toute entreprise monstrueuse à des hommes qui en sont témoins, on ne peut comprendre ni éprouver quoi que ce soit. Puis, dans un deuxième temps, l'émotion émerge et peut même devenir une « modalité spécifique de jugement⁴¹ ». D'ailleurs, le sentiment peut être un principe éthique :

Il est avant tout l'acte du sentir, lequel désigne la prise de conscience immédiate, [...] des choses et de nous-même [...]. À partir de là, sentiment, et [...] émotion, signifie [...] la conscience d'une présence, d'un « il y a » [...]. C'est, en deuxième lieu, la conscience d'une valeur qui apparaît dans le sentiment : cette présence n'est pas neutre [...]. Le sentiment implique enfin la conscience d'un engagement : il y a quelque chose à faire. [...]. Tout sentiment nous presse d'agir sans délai. Certains se sont appuyés sur cette générosité foncière du « cœur », du thumos, pour en faire le principe de toute la morale⁴².

La médiatisation, par la presse espagnole, du chagrin et de la douleur des familles de victimes, des membres royaux, du peuple espagnol concourt à fédérer la nation autour de valeurs communes. Ces diverses émotions apparaissent comme des « réactions aux agissements des autres leur conférant une valeur, les signalant à l'attention publique adressées aux personnes jugées responsables d'agissements blâmables, et à une communauté morale virtuelle partageant le point de vue réprobateur⁴³ ». L'émotion, représentée par la presse, a ainsi une valeur idéalisante qui confère au peuple une dimension morale. À travers la puissance de ces représentations de l'émotion, du chagrin, de la révolte, se construit un sentiment d'appartenance et d'identité, non seulement à une Espagne comme territoire géographique, mais comme nation démocratique, comme espace fédérateur autour de valeurs partagées par une communauté d'hommes. S'enclenche ainsi une appropriation collective de l'événement. L'émotion n'isole donc pas les individus les uns des autres; elle les rassemble en une communauté politique d'hommes émus, et en cela, pour une part, juges de la situation et des actes perpétrés. Aux antipodes du soi-disant manichéisme platonicien opposant le corps et l'esprit, l'émotion, dans ce contexte précis, se révèle capable de soulever un peuple. Ainsi, être humain, dans une telle tragédie, c'est pouvoir pleurer et pleurer publiquement. La presse médiatise ces cris et ces larmes dans un but précis : être le vecteur du désir des Espagnols d'un « être ensemble⁴⁴ ». Après le silence de la stupéfaction et de l'effroi forclos du « temps de l'émergence », l'émotion reprend ses droits et politise, au sens noble et étymologique, en fédérant. En « laissant » aux familles de victimes leurs cris, qu'elles vivent intimement, mais en les médiatisant, la presse rend donc compte de la nécessité d'un « souffrir-avec⁴⁵ ». Elle les transforme en emblème d'une douleur collective et construit une forme d'« être-avec » qui permet au peuple espagnol une réaffirmation de son identité et surtout une appropriation, à l'échelle collective, d'une souffrance privée, celle des familles des 192 victimes.

40. LANZMANN, Claude, « Hier ist kein Warum » (« Ici, il n'y a pas de pourquoi »), in *Le mal*, op. cit., p. 263.

41. PAPERMAN, Patricia, « Les émotions et l'espace public », op. cit., p. 94.

42. REBOUL, Olivier, « Sentiment », in *Dictionnaire de philosophie*, op. cit., p. 1712-1713.

43. PAPERMAN, *Ibid.*

44. ARQUEMBOURG, op. cit., p. 109 : « Les images jouent un rôle décisif dans les processus d'appropriation des événements. »

45. « La règle du silence imposée à l'endeuillé, [...], est avant tout une œuvre de salut public [...]. Il vaut mieux laisser les malheureux, les malheureuses, les pleureurs et les pleureuses à l'abri des regards et des oreilles, mettre à l'écart les plus misérables pour éviter d'entendre retentir leurs plaintes et leurs gémissements. On enferme bien les fous, les malades, les handicapés, les délinquants, enfermons les endeuillés. Laissons-les à leurs cris. Mais aussi bien laissons leurs cris : telle est l'idée de Cioran » (CHALANSET, Annie, « Du cri à la parole », op. cit., p. 214-215).

D'abord, ce que la presse a médiatisé est l'expression du silence, même si, comme le dit Theodor Reik, « en société, on évite le silence ⁴⁶ ». A contrario, les rédactions choisissent de publier le silence pour faire participer les Espagnols aux différentes étapes du deuil privé. Dans *El País*, datant d'une période un peu plus tardive, du jeudi 18 mars, mais pendant laquelle le deuil continue de se faire, un article est titré « Rumania recibe con honores de héroes de la patria a las víctimas del 11-M », avec un filet « Un vuelo en silencio ».



Image n° 8⁴⁷.

La photo est prise dans l'avion qui rapatrie les victimes roumaines du drame espagnol. Les familles sont assises « sur des bancs métalliques de part et d'autre de l'avion », avec au milieu les cercueils de leurs morts, alignés. Les visages des familles sont terriblement silencieux. Or, la médiatisation d'un des moments les plus intimes de l'existence de ces familles roumaines le métamorphose en une scène publique. Et la publication de ce silence ému ressert les liens d'un peuple qui, comme public spectateur d'une souffrance privée, se convertit en ensemble politique, en *res publica*; cette affaire est l'affaire de tous. Il n'existe plus de dichotomie entre les deux ordres d'existence, définis par Aristote, dans *La Politique*, avec, d'une part, le domestique, la maisonnée privée, l'*oikia*, d'autre part, la communauté politique, la *polis*. Cette photographie privée concourt indirectement à l'émergence de ce qu'Hanna Arendt nomme « un corps politique ⁴⁸ ». L'émotion silencieuse n'est pas la seule modalité émotionnelle médiatisée. La presse montre également l'explosion du chagrin. Là encore, la médiatisation de ces pleurs permet de comprendre que « la réception publique [est] un processus collectif d'individuation et de socialisation de l'événement ⁴⁹ ». Derrière les photographies de familles effondrées, notamment sur le cercueil de leur proche, que l'on trouve par exemple dans le *ABC* du 14 mars, en couverture, ou dans *El Mundo* du 17 mars, on assiste aussi à la transfiguration de la douleur individuelle en signe collectif, à sa symbolisation, comme emblème d'une souffrance qui, en s'exprimant par une médiation individuelle et de l'ordre de l'intime, se collectivise.

46. REIK, Theodor, « Au début est le silence » [1926], in *Le silence en psychanalyse*, J.-D. Nasio (dir.), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 21-28, en particulier p. 23.

47. *El País*, 18.03.2004.

48. ARENDT, Hanna, « Qu'est-ce que la liberté ? », in *La crise de la culture*, traduction Patrick Lévy, Paris, folio essais, Gallimard, 1972, p. 193.

49. QUÉRÉ, Louis, « L'espace public comme forme et comme événement », in *Prendre place*, Isaac Joseph (dir.), Paris, Recherches, 1995, p. 100.



Image n° 9⁵⁰.



Image n° 10⁵¹.

Ces représentations de l'émotion ont la même fonction qu'une trame logique narrative et explicative, autour de laquelle se construirait une écoute collective; elles permettent le jaillissement d'un sentiment identitaire. En effet, la force visuelle de ces « pleureurs » construit le deuil collectif. Finalement, cette communauté politique se redéfinit non pas seulement grâce au récit, mais aussi par l'image tragique. Dans l'explosion émotionnelle médiatisée, commence à émerger à nouveau du sens. En effet, même si l'expression hurlée, gémie ou pleurée d'une souffrance « ne constitue nullement du dire, mais plutôt du soupir ⁵²», elle reste d'une efficacité inégalable dans l'affleurement du sentiment politique. L'extériorisation émotionnelle signe la possibilité à venir d'une reconstruction en commun : « Les émotions qualifient la situation et font partie intégrante de cette manière "d'être en commun", elles constituent avant tout une forme d'appréciation [...]. Lorsque ces émotions s'expriment publiquement, [...], elles suscitent des ajustements réciproques qui participent aussi à la production de la réception ⁵³ ». C'est donc à travers l'émotion, entre autres, photographiée des familles que le regard d'une masse de spectateurs se construit politiquement, que le sentiment identitaire, d'appartenance se réveille. Par conséquent, alors qu'Hanna Arendt souligne que « notre tradition philosophique est presque unanime à soutenir que la liberté commence là où les hommes ont quitté le domaine de la vie politique, [...], et qu'elle n'est pas expérimentée dans l'association avec les autres, mais dans le rapport avec soi-même », ici la médiatisation de la douleur privée est la condition pour que chacun puisse faire une expérience politique et de libération de l'emprise du deuil — le deuil de chacun ne pouvant, par ailleurs, se faire qu'en participant au deuil des familles de victimes. Enfin, ces photos de « pleureurs », dans leur force compassionnelle, ont également pour but d'enclencher chez leur spectateur une « catharsis » libératrice.

La presse n'a pas seulement médiatisé le chagrin des familles, elle a également largement couvert le chagrin de la famille royale. La cérémonie qui a lieu treize jours après les attentats, le 24 mars 2011, dans la cathédrale de l'Almudena, en hommage aux victimes et à leurs proches, en est un exemple. Et

50. ABC, 14.03.2004.

51. El Mundo, 17.03.2004.

52. CHALANSET, Annie, « Du cri à la parole », *op. cit.*, p. 213.

53. ARQUEMBOURG, Jocelyne, *Le Temps des événements...*, *op. cit.*, p. 59.

malgré la présence de nombreuses personnalités politiques, entre autres Jacques Chirac, Tony Blair, Gerhard Schröder, ou le secrétaire d'État américain, Colin Powell, l'émotion a raison du protocole et du caractère hautement conventionnel de cette messe. Les photographies choisies par la presse, qu'elle soit nationale ou « people », montrent la même chose, unanimement. La famille royale, emblématique de la communauté espagnole, porte la douleur collective d'une nation. Doña Sofía et le Roi Juan Carlos deviennent les représentants d'un deuil, vécu par la *polis* entière. En pleurant, ces symboles publics s'humanisent, permettent une « catharsis » à grande échelle, en même temps qu'ils fédèrent autour des mêmes valeurs. Les larmes du roi et de la reine incarnent le chagrin collectif, vécu dans la sphère publique⁵⁴. Le quotidien *ABC* publie par exemple, dans son numéro du 25 mars 2004, une image qui a été beaucoup reprise, de la reine en larmes, tentant d'essuyer ses yeux d'un geste commun avec ses doigts. Dans la composition de la photographie, cette scène est élevée sur un écran géant, au milieu de la Puerta del Sol. Cette photo montre d'abord le besoin des Espagnols de vivre le deuil non pas chez eux, mais d'en faire une expérience collective. Massivement, les gens se regroupent pour exprimer un même rejet, par l'émotion, de la haine. Et la reine, en pleurant, cristallise cette unité. Par ailleurs, les Espagnols, notamment, autour de cet emblème politique, semblent de nouveau ratifier le contrat social — « la cérémonie civique [étant] la scène la plus improbable de la ratification du contrat social à l'origine de tous les contrats ⁵⁵».



Image n° 11⁵⁶.

Un autre cas d'émotion, cette fois du peuple espagnol, montre également que l'émotion peut être un « principe éthique ». En effet, lors des défilés du vendredi 12 mars, le peuple prend possession d'espaces publics forts, affichant le fameux slogan, arboré par les premières files de toutes les manifestations : « Con las víctimas, con la constitución y para la derrota del terrorismo ». En ce « vendredi de Passion », le public madrilène se rassemble en « un sujet unique et monumental ⁵⁷», uni contre le fléau du terrorisme ; et c'est sur un mode émotionnel que celui-ci s'engage et manifeste son rejet actif du fanatisme. Les images de tous ces espaces publics démocratiques ont un rôle essentiel ; elles sont, en effet, le pendant des images apocalyptiques, publiées lors de la « phase d'urgence » de l'événement. Elles montrent aux terroristes que le peuple espagnol peut répondre à la haine par des défilés et des manifestations pacifiques, qui transcendent les différences. Ces emblèmes de solidarité se substituent progressivement, dans la mémoire collective, aux photos de corps déchiquetés, pour signer la victoire de la paix contre le mal terroriste. Une nouvelle mythographie du 11-M se dessine. Le récit peut enfin s'écrire, une trame logique, se tisser. La presse médiatise également, dans les jours qui suivent les attentats, la modalité singulière par

54. Voir le reportage photo du *Hola* du 8 avril 2004, titré « *Profundo dolor y lágrimas incontenibles en el funeral de estado por las víctimas del 11-M* ».

55. FRAENKEL, Béatrice, *Les écrits de septembre*. New York 2001, Paris, Textuel, 2002, p. 52.

56. *ABC*, 25.03.2004.

57. Nous reprenons cette expression à Béatrice Fraenkel qui l'utilise en parlant du peuple américain, lors du 11-S (*Ibid.*, p. 24).

laquelle la rue et les civils expriment leur refus de la haine. Et ces photos montrent la spontanéité avec laquelle ces témoignages ont été faits, souvent avec des moyens de fortune, contrastant là encore avec l'organisation parfaitement calculée et planifiée des terroristes. Ici, des hommes, à la main tremblante, construisent des emblèmes de paix, autour desquels la population se reconstruit, exprimant haut et fort leur intraitable position par rapport à la haine. À travers ces photographies, les Espagnols révèlent de façon sublimée, dans une modalité parfois autre que langagière, souvent par le dessin, la violence du traumatisme. Tous ces témoignages (pancartes, banderoles, dessins) constituent aussi des emblèmes de rassemblement et de solidarité dans ce deuil collectif. Ils sont une façon de reconstruire, à l'échelle de la sphère publique, l'« abri de quatre murs » dont parle Hanna Arendt, dans lequel l'enfant (ici l'adulte) a besoin de se retrancher. L'espace public se pare ainsi des qualités de la sphère privée⁵⁸, devenant le petit espace protégé des quatre murs de l'*oikia*. Il se dégage une impression que cet événement politique majeur a fait émerger plus qu'une communauté, une « famille » politique, sorte de grande « maisonnée » dans laquelle s'entremêlent signes publics et privés.

Par conséquent, la compréhension n'est pas toujours la première étape rationnelle et légitime dans une telle catastrophe. Non pas « non ridere non lugere neque detestari sed intelligere », mais pleurer. Les larmes emblématisées peuvent être noblement érigées en symbole d'union nationale; l'émotion rassemble. En temps de deuil national, le chagrin doit se voir, et se pleurer sur la place publique. Il est un signe fécond et actif de la vitalité du refus. Toutefois, ce temps de crise n'a pas empêché les Espagnols de « comprendre » (« intelligere ») ni de s'indigner contre leur gouvernement.

Colère et indignation contre la désinformation du Partido Popular

L'émotion de la population espagnole suscitée par la catastrophe du 11-M ne met pas en sommeil sa raison. *A contrario*, elle lui donne la force de (ré-)agir et de faire preuve de « réalisme politique », réaffirmant contractuellement, par la force du vécu communautaire des jours précédents les élections, et par l'acte de voter, le 14 mars, sa foi dans la Démocratie. Et le peuple « ému » se révèle antithétique à la masse amollie dont parle Tocqueville que le despotisme bienveillant et doux d'un État démocratique tutélaire aurait modelée⁵⁹. Le peuple ne se défend pas, en effet, seulement contre les terroristes, également contre le mensonge gouvernemental; il se gonfle d'une rage propulsive et d'indignation pour protester contre ceux qui ont voulu l'empêcher de « decidir su voto con justicia, discernimiento y acierto », comme le dit Xavier Caño, le 21 mars 2004, dans un article titré « La mentira en política, una degeneración democrática », paru dans *La Insignia*. Or, comme l'écrit un philosophe italien, Paolo Flores d'Arcais, cité dans cet article, « la mayoría de los españoles ha sabido transformar el dolor y la lucidez en realismo político. Para decir no a la mentira ».

Revenons d'abord sur ces manipulations du PP et analysons, entres autres exemples, l'instrumentalisation du ruban noir. Dans la communauté espagnole, il fait subliminalement écho au symbole de la lutte contre l'ETA. Comme l'écrit Philippe Gavi :

58. « Puisque l'enfant a besoin d'être protégé contre le monde, sa place traditionnelle est au sein de la famille. C'est là qu'à l'abri de quatre murs les adultes reviennent chaque jour du monde extérieur et se retranchent dans la sécurité de la vie privée. Ces quatre murs à l'abri desquels se déroule la vie de famille constituent un rempart contre le monde et en particulier contre l'aspect public du monde. Ils délimitent un endroit sûr sans lequel aucune chose ne peut prospérer. Cela est valable non seulement pour la vie de l'enfant, mais pour la vie humaine en général, partout où cette dernière est constamment exposée au monde sans la protection de l'intimité et la sécurité privée, sa qualité est détruite » (ARENDR, Hanna, « La crise de l'éducation », in *La crise de la culture, op. cit.*, p. 239).

59. TOCQUEVILLE, Alexandre, *De la Démocratie en Amérique* [1835-1840], Paris, Garnier Flammarion, 1981, 4^e partie, chap. VI.

On l'a vu fleurir [...], à l'invitation du gouvernement Aznar, dès le jour de l'attentat. Un ruban noir, en forme de boucle, semblable au symbole de la lutte contre le sida. Mais, en Espagne, ce « lazo negro » est avant tout un emblème de la lutte contre l'ETA. Juillet 1997 : l'organisation terroriste enlève Miguel Angel Blanco, conseiller municipal à Ermua (Biscaye). À l'appel du Parti populaire, une gigantesque marche a lieu à Madrid. Les manifestants ont la paume des mains blanche et portent le fameux ruban, en bleu, couleur d'espoir de libération. L'ETA est ainsi assimilée au mortel virus. L'otage fut exécuté et le bleu vira au noir, pendant trois jours de deuil national. Mars 2004 : le ruban noir est donc réapparu, renvoyant les Espagnols à « l'esprit d'Ermua », celui de petites gens qui disent non au terrorisme de l'ETA, puis à la terreur en général⁶⁰.

Or, un « symbole », à la « richesse référentielle » importante, « c'est la concrétisation, par la représentation du réel, d'un concept ou d'une idée autour desquels les membres d'une société vont se reconnaître [...]. Symboliser, c'est en quelque sorte vivre ensemble (Jean Chevalier) ⁶¹ ». La presse, en multipliant la présence du ruban noir dans ses pages, au début de l'événement, puis plus tard, se fait le vecteur de l'anamnèse collective et donc, d'une certaine façon, véhicule le mensonge du PP. En effet, elle invite à une remémorisation inconsciente de la portée de ce ruban noir, de son histoire à l'échelle collective. Il est porteur d'une généalogie, d'une mythographie, qui invite subliminalement le peuple espagnol à associer l'auteur de la tragédie à l'ETA. D'ailleurs, les banderoles « ETA NO » pullulent rapidement après. Il suffit, sans même accompagner ce symbole d'explication discursive sur sa généalogie, en tant qu'« image coprésentielle » (F. Lambert), de le faire réémerger pour qu'il réveille la mémoire collective. Ainsi, de nombreuses photos montrent des jeunes, fiers de défilé en arborant ce ruban, brandissant aussi leurs mains. Une photo de *El País* du vendredi 12, intitulée « Los barceloneses salen a la calle y se vuelcan en solidaridad con las víctimas de Madrid », montre des milliers d'étudiants défilant les mains en l'air, derrière un grand panneau sur lequel se trouvent peintes des mains blanches. Partant d'une intention de solidarité, cette population est en réalité instrumentalisée par la propagande gouvernementale, réduite à des marionnettes du pouvoir, faisant à leur insu le jeu du PP pour les élections du dimanche. *El Mundo* publie, plus tard, à l'occasion de la couverture médiatique de la cérémonie en hommage aux victimes du 24 mars, une photographie sur laquelle le ruban noir est exposé sur une toile, derrière la croix, les évêques et l'autel. Le symbole de la croix coexiste, dans le même espace visuel, avec celui du soi-disant symbole de la lutte contre le terrorisme, et cette coexistence des symboles laisse entrevoir en filigrane la manipulation politique.

60. GAVI, Philippe, « Le ruban noir », *Nouvel Obs hebdo*, 25 mars 2004, extrait du n°2055, p. 91.

61. LAMBERT, Frédéric, *Mythographies...*, op.cit., p. 17. Voir Chevalier, Jean, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.



Image n° 12⁶².

Très vite, cependant, notamment dès « le jour des portables », les Espagnols se rebellent contre le PP, sans pour autant nourrir de sentiments irrationnels menant à la crise civile; leur émotion, aiguïlée par l'indignation d'être trompés, devient un moyen pour rétablir les valeurs démocratiques, dans un « grand réalisme ». La communauté politique espagnole se désolidarise alors de son gouvernement et vote pour la démocratie contre la corruption. Les élections acquièrent une dimension politique, puisqu'il s'agit moins d'élire un homme que de dire oui à la paix, à la Constitution, à la défaite du terrorisme : « Ante la mentira, siempre tenemos la opción de manifestar con claridad nuestro desprecio por la miseria moral y la cobardía política de los mendaces y rechazarlos con nuestro voto. Como ha ocurrido ahora en España⁶³ ». Ainsi, donné gagnant avant les attentats, le soir du dimanche 14 mars 2004, le PP s'incline face au PSOE qui l'emporte à la majorité relative (42,64 %). La colère populaire, médiatisée par la presse, a transformé le 14-M en « fiesta de la democracia », en « gran día de solidaridad ».

Après les élections, le combat démocratique continue. Une photographie de *El País* du dimanche 21 mars 2004 montre des milliers de manifestants qui, alors que les élections ont eu lieu il y a une semaine, continuent de protester pour exiger que l'ancien gouvernement s'explique publiquement et que le nouveau mette en application l'une des revendications du peuple espagnol depuis plus d'un an : retirer les troupes d'Irak. Ces gigantesques manifestations ne se rassemblent plus seulement autour de la cause des victimes du 11-M, elles sont ciblées politiquement. Et ces images de masse politisée imposent une leçon de démocratie au monde. Deux photographies de foules occupent une partie de la page, l'une d'elles comportant d'immenses banderoles sur lesquelles sont inscrites les lettres « P-A-U », terme catalan signifiant « Paix ». Le titre « Barcelona reúne la protesta más numerosa contra la invasión », suivi d'un sous-titre « Más de 150 000 personas exigen responsabilidades al Gobierno del PP », est éloquent quant à la politisation du *demos*, en colère d'avoir été trompé. La foule a acquis une dimension supérieure après le 14-M, en rationalisant son combat démocratique, mue par la passion de réaliser en acte la volonté générale des Espagnols.

62. *El Mundo*, 24.03.2004.

63. CAÑO, Xavier, « La mentira en política, una degeneración democrática », *La Insignia*, 21 mars 2004.

Image n° 13⁶⁴.

Du chaos des heures qui suivent les attentats au samedi 13, jour de manifestations contre les manipulations du PP à des fins électorales, puis dimanche 14, où les Espagnols osent réagir contre le gouvernement en place auquel ils disent non pour réaffirmer leur croyance dans les valeurs démocratiques, l'Espagne affiche, à travers la médiation de la presse, l'éveil d'une conscience politique, dont une condition première est l'émotion. Grâce à cette dernière et particulièrement à la passion, comme le dit Hegel, « l'individualité se projette sur un objectif avec toutes les fibres intérieures de son vouloir et concentre dans ce but ses forces [...]. En ce sens, nous devons dire que rien de grand ne s'est accompli dans le monde sans passion [...]. Pour que l'homme produise quelque chose de valable, il lui faut la passion »⁶⁵.

64. *El País*, 21.03.2004.

65. HEGEL, *La Raison dans l'histoire* [1830], traduction Kostas Papaioannou, Paris, Plon, 10/18, 1965, p. 125-130.

Bibliographie

- ARQUEMBOURG, Jocelyne, *Le temps des événements médiatiques*, Paris, INA/De Boeck, 2003.
- ARENDT, Hanna, *La crise de la culture*, traduction Patrick Lévy, Paris, folio essais, Gallimard, 1972.
- ARTAUD, Antonin, *Œuvres Complètes*, tome IX, Paris, Gallimard, 1979.
- CAÑO, Xavier, « La mentira en política, una degeneración democrática », *La Insignia*, 21 mars 2004.
- CHALANSET, Annie, « Du cri à la parole », in *Deuils. Vivre, c'est perdre* [1992], Nicole Czechowski et Claudie Danziger (dir.), Paris, Hachette Littératures.
- CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.
- DAYAN, Daniel, « Les Mystères de la réception », *Le débat*, Paris, Gallimard, octobre 1992, n° 71.
- DUMOULIÉ, Camille, *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, Paris, Puf, Philosophie d'aujourd'hui, 1992.
- FRAENKEL, Béatrice, *Les écrits de septembre. New York 2001*, Paris, Textuel, 2002.
- GAVI, Philippe, « Le ruban noir », *Nouvel Obs hebdo*, n° 2055, 25 mars 2004, p. 91.
- HABERMAS, Jürgen, *L'espace public*, Paris, Payot, 1992.
- HEGEL, *La Raison dans l'histoire* [1830], traduction Kostas Papaioannou, Paris, Plon, édition 10/18.
- HUME, *Traité de la nature humaine*, Paris, Éditions Garnier Flammarion, 1991.
- KANT, *L'Anthropologie du point de vue pragmatique*, Paris, Vrin, 2008.
- LABADIE, Jean-Michel, « La pensée mise à mal par le crime », in *Le Mal*, Paris, NRF, Gallimard, n° 38, automne 1988.
- LACAU ST GUILY, Camille, *Le déploiement des émotions dans les attentats du 11-M à travers la presse espagnole : du silence au cri*, Mémoire de l'Institut français de presse, soutenu en 2004-2005, sous la direction de Jocelyne Arquembourg, Paris II.
- LAMBERT, Frédéric, *Mythographies. La photo de presse et ses légendes*, Paris, Médiatèque, Edilig, 1986.
- LANZMANN, Claude, « Hier ist kein Warum », in *Le mal*, Paris, NRF, Gallimard, n° 38, automne 1988.
- MATTÉI, Jean-François, *Platon et le miroir du Mythe, de l'âge d'or à l'Atlantide*, Paris, Puf, 1996

-
- MONDZAIN, Marie-Josée, *L'image peut-elle tuer?*, Paris, Bayard, 2002.
- NORA, Pierre, « Le retour de l'événement », in *Faire de l'histoire*, Jacques Le Goff et Pierre Nora (dir.), Paris, Gallimard, 1974.
- PAPERMAN, Patricia, « Les émotions et l'espace public », *Quaderni*, vol. 18, n° 18, 1972.
- QUÉRÉ, Louis, « L'espace public comme forme et comme événement », in *Prendre place*, Isaac Joseph (dir.), Paris, Recherches, 1995.
- QUIGNARD, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.
- REBOUL, Olivier, « Sentiment », in *Dictionnaire de philosophie*, Encyclopédie universalis, Paris, Albin Michel, 2000.
- REIK, Theodor, « Au début est le silence », in *Le silence en psychanalyse*, J.-D. Nasio (dir.), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001.
- RICŒUR, Paul, « Événement et sens », *Raisons Pratiques* n° 2, EHESS, 1991.
- SPINOZA, *Traité de l'autorité politique*.
- TISSERON, Serge, « Le choc des images », *Psychologie Magazine*, janvier 2005.
- TOCQUEVILLE, Alexandre, *De la Démocratie en Amérique* [1835-1840], Paris, Garnier Flammarion, 1981.
- WERSINGER, Anne-Gabrielle, *Platon et la dysharmonie (recherches sur la forme musicale)*, Paris, Vrin, 2001.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Jürgen Habermas », in *Dictionnaire de philosophie*, Encyclopédie universalis, Paris, Albin Michel, 2000.

La emoción estética en *Atlántida* de Manuel de Falla: horror, exaltación y religiosidad

Victoria Llord Llopart

Resumen: *Atlántida* de Manuel de Falla nos ofrece un marco de reflexión respecto a los mecanismos que desencadenan las emociones estéticas en el oyente y su comprensión. A partir de la evocación del proceso de creación de la obra y de su recepción, analizaremos la peculiar articulación de mito e historia en *Atlántida* a través de las emociones según los diferentes estilos musicales. Veremos también las dificultades que plantea la vinculación de las emociones estéticas a la producción musical en el contexto histórico, estético y cultural de la gran obra póstuma de Falla.

Palabras claves: Manuel de Falla, *Atlántida*, emociones, estética, dramaturgia, recepción

Résumé : *Atlántida* de Manuel de Falla nous permet de réfléchir sur les mécanismes déclenchés par l'émotion esthétique chez l'auditeur et sa capacité de compréhension. Tout en évoquant le processus de création de cette œuvre, ainsi que celui de sa réception, nous analyserons l'articulation du mythe et de l'histoire à travers des émotions selon les différents styles musicaux. Nous reprendrons aussi les difficultés posées par le lien entre l'émotion esthétique et l'œuvre musicale dans le contexte historique, esthétique et culturel de l'œuvre posthume de Falla.

Mots-clés : Manuel de Falla, *Atlántida*, émotions, esthétique, dramaturgie, réception

Atlántida de Falla se presenta ante el público, del mismo modo que el mito, como un misterio. Es una obra que parece escaparse al oyente al igual como se le escapó al propio compositor. Inaccesible en un primer momento, incomprendida tras su estreno. Inaccesible porque, en vida, Falla mantuvo su trabajo –de una difícil gestación– al abrigo de toda publicidad, a pesar de que el mundo sólo esperase su nueva creación. Incomprendida porque la acogida del público no fue la que probablemente Falla habría esperado. ¿Por qué esta dificultad para acceder a la propuesta de su obra póstuma e inacabada? ¿Cuáles son los mecanismos utilizados para provocar una serie de emociones básicas –horror, exaltación, religiosidad– con el deseo de que su música sea intensamente expresiva o evocadora? ¿Cómo los comprenden los espectadores? La estructura de la obra, las etapas de su composición –tanto en los aspectos literarios como dramáticos– y la relación que se va forjando entre los diferentes elementos permiten profundizar un poco en las respuestas emocionales ante *Atlántida*, así como en el proceso de construcción de su significado.

Antes de abordar *Atlántida* de Falla, conviene evocar ciertas cuestiones metodológicas del estudio de las emociones en la música. Al asociar la música a una serie de emociones e intentar encontrar una cierta univocidad, no podremos vincular esas emociones con los significados identificados por los oyentes y expresados en un discurso verbal. La significación de este arte remite a la experiencia vivida de cada ser humano. En consecuencia, ni somos capaces de decir lo que significa una obra musical, ni logramos precisar las emociones particulares que despierta.

Aunque es innegable que la música provoca reacciones emocionales, también es evidente que es intraducible: a pesar de ser una forma simbólica, es un “símbolo incompleto”¹. ¿Dónde buscar el fundamento de las emociones y de las significaciones de la música? Según Leonard B. Meyer², en el juego de relaciones entre tensión y relajación; y en la expectativa y la resolución de dicha expectativa³. Para dar cuenta del funcionamiento de la obra y de su singularidad –puesto que es el resultado de las estrategias creativas del compositor– es necesario el conocimiento del estilo por parte del oyente cuando éste percibe la obra. La música no remite a un universo extramusical de objetos, conceptos o aspiraciones humanas, por tanto, las modalidades según las que tiene sentido difieren de las de las demás artes o las ciencias, puesto que transmite un mensaje intelectual, emocional y estético. Meyer desarrolla su metodología en el marco teórico de la *Gestalt*, cuyos principios aplica a la música, arte del tiempo (tanto de la obra como de la historia de la música). Puesto que el fundamento de las estructuras musicales está en la base de la evocación de las emociones, la forma debe satisfacer mis expectativas: ya sea mediante el aprendizaje cultural o gracias a la dimensión social de la percepción musical. La expectativa generada –de la cual depende la percepción– y su resolución requieren la familiaridad del oyente con el estilo.

La música significa algo, para intérpretes y oyentes. Pero ¿cuál es su sentido? La cuestión ha generado polémicas virulentas, entre los absolutistas –para quienes el valor de la música reside exclusivamente en el contexto de la obra– y los referencialistas –para quienes la música comunica algo que remite al universo extramusical de conceptos, acciones, estados afectivos y caracteres–. Evidentemente, ello no excluye la coexistencia de las dos posibilidades en una obra.

Al estudiar la respuesta emocional a la música, se afronta la dificultad de vincular la reacción a su estímulo. Para ello es necesario apoyarse en el testimonio de compositores, intérpretes y críticos. Desde siempre, la música provoca reacciones emocionales en los oyentes, como demuestran tanto la enorme cantidad de tratados de composición que precisan los procedimientos adecuados para comunicar sentimientos, como las indicaciones en las partituras y los escritos de los propios compositores que muestran su deseo de conmover⁴. Sin embargo, ¿es factible conocer precisamente el estímulo que desencadena la reacción? Más bien es imposible decir qué proceso musical particular ha provocado la reacción descrita y, como máximo, podemos contentarnos con caracterizar el conjunto de un pasaje, movimiento o composición. La emoción suele ser efímera y evanescente y su verbalización, equívoca y engañosa: puede pervertir el sentido, puesto que los estados emocionales son más sutiles y variados que algunas palabras simplificadoras que usemos. En música, las descripciones de las emociones de la escucha son apócrifas e inducen a error. Además, es preciso establecer una distinción entre las emociones sentidas por el compositor, el oyente o el crítico⁵.

“Todo objeto adquiere un significado cuando remite más allá”⁶. Parece pues razonable aceptar que la significación no es una propiedad de las cosas⁷. Así por ejemplo, una roca no significa lo mismo para un geólogo, que verá en ella una serie de características indicando su edad, procedencia y otros datos técnicos, para un pastor, que verá en ella un obstáculo y un peligro para su rebaño, o para un escultor, que verá en ella una obra potencial. Por tanto, el sentido no reside en el estímulo ni en lo que evoca, sino en la relación triádica entre un objeto o estímulo, aquello a lo que remite el estímulo y el observador consciente⁸.

1. LANGER, Susanne, *Philosophy in a New Key*, New York, Mentor Book, 1951, pág. 204.

2. MEYER, Leonard B., *Émotion et signification en musique*, Arles, Actes Sud, 2011.

3. *Ibid.*, pág. 53.

4. *Ibid.*, pág. 56.

5. *Ibid.*, pág. 57.

6. COHEN, MORRIS R., *A Preface to Logic*, New York, Henry Holt, 1944, pág. 47.

7. MEYER, *Émotion...*, *op.cit.*, pág. 81.

8. *Ibid.*, págs. 81-82.

Del mismo modo, el sentido musical es un producto de la expectativa que se objetiva por una operación de la conciencia y cuando interviene la reflexión. El compositor se comunica con el oyente y con sus elecciones y puede controlar su inspiración en función de este último, cuya experiencia debe ser cercana a la prevista por el compositor.

El proceso creativo: estructura y argumento

Manuel de Falla consagra a *Atlántida* los últimos veinte años de su vida, desde 1926 hasta 1946. La obra le sigue en todos sus periplos: Cádiz, Granada, Mallorca, Argentina... Cuando muere, el 14 de noviembre de 1946 en Alta Gracia, la obra está incompleta. Un primer estreno, llevado a cabo por su alumno Ernesto Halffter, tiene lugar en 1961 y genera gran controversia. A pesar de que a la muerte de Falla la partitura está inconclusa, el compositor deja 202 folios, en diferente grado de acabado con esbozos y borradores, conservados en los Archivos Falla, primero, y en la sede de la editorial Ricordi, en Milán, más tarde. Falla empezó a trabajar en la puesta en escena y en el libreto antes de componer la música⁹, que al parecer no inició hasta el 9 de diciembre de 1928¹⁰. Seguiría trabajando en ella el resto de su vida.

La obra de Verdaguer (1845-1902) en la que se basa es el poema épico *L'Atlàntida* (1877), que materializa el encuentro de la realidad histórica –el descubrimiento de América por Cristóbal Colón– con el mito –el continente perdido de Atlántida–. Falla estructura la obra en un prólogo y tres partes para solistas, coro y orquesta, adapta el libreto en catalán, titula la obra en castellano y sin artículo, y las escenas, en catalán moderno. A menudo se refirió a su obra como “cantata escénica”: “esta obra [...] podrá ser denominada «cantata escénica» o, si se quiere, también, «Misterio, para voces y orquesta»¹¹”.

Tras una breve introducción orquestal, coro y corifeo relatan a un joven náufrago –Cristóbal Colón– la desaparición de Atlántida, motivada por la presunción y codicia de sus habitantes. Como castigo divino, el continente es sumergido por las olas. “¿Quién, oh joven España, te guarda, si el navío al que amarras tu góndola se hunde resquebrajado?”, pregunta el corifeo, al que responde el coro con su *Hymnus Hispanicus*: “¡El Altísimo!”. Se entrecruzan las referencias a una Europa que tiembla y España que debe ser salvada. Desde el principio, tres elementos –mitología, historia y religión– aparecen entrelazados en la misma presentación del tema, esbozando una progresión desde el mito hasta la historia. De entrada, el objetivo es que el oyente sienta la emoción más fuerte capaz de sentir, situándole, como propone Edmund Burke en 1757, en la experiencia de lo sublime¹².

A lo largo de la obra asistimos al desdoblamiento de la emoción colectiva (los coros recogen la de un pueblo entero) o individual (Pirene e Isabel se expresan como solistas). Al tiempo que se contraponen lo singular y lo general, se materializan diferentes aspectos de esa “emoción más fuerte que el hombre sea capaz de sentir”: el caos, la destrucción y la muerte, Dios y el sentimiento religioso, profundamente arraigado en Falla.

Se trata de una obra en la que Falla trabaja durante un dilatado lapso de tiempo, sacudido además por los acontecimientos históricos que tienen lugar en España y que afectan profundamente al compositor, además de problemas de salud o diversas crisis morales y creativas. Un elemento indispensable para responder a las preguntas sobre la génesis de la obra lo encontramos en su correspondencia: más de

9. BUDWIG, Andrew, *Manuel de Falla's Atlántida: an historical and analytical study: a dissertation submitted to the Faculty of the Division of the Humanities* (473 págs.), Universidad de Chicago, 1984, pág. 130.

10. El folio B1 del manuscrito lleva la inscripción “comienzo 9/XII/28”.

11. *Nueva Época, Corrientes*, Argentina, 23 de octubre de 1939.

12. “... is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling”. BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful*, London, Penguin Books, 1998, pág. 86.

5.000 documentos en el archivo Manuel de Falla de Granada, que cuenta con cartas que recibió o envió, borradores y copias de carbón de cartas mecanografiadas. Gracias a lo que Falla explica en ellas sobre *Atlántida*, podemos conocer cuál era su idea original y cómo se desarrolló el proceso creativo en varias etapas¹³.

El primer contacto con la obra queda registrado en el testimonio de una conversación del compositor con su amigo Juan Gisbert:

Cuando se celebró, en el año 1926, en Zurich, el festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, al terminarse nos trasladamos a Milán. En el tren hablamos de un sinfín de cosas, y entre ellas me dijo que como había hecho *La vida breve* y *El amor brujo* para Andalucía, *El sombrero de tres picos* para Aragón y *El retablo de Maese Pedro* para Castilla, tenía un enorme interés en hacer algo para Cataluña, a la que quería muchísimo, por las continuas demostraciones de afecto y cariño que había recibido en Barcelona, pues, aunque el maestro Pedrell le había indicado con mucha insistencia que hiciera una ópera sobre la vida de Raimundo Lulio, esto no entraba en su forma de ser, porque la vida de éste fue algo irregular en sus principios. Entonces fue cuando le insinué que hiciera *La Atlántida* [...]. Transcurridos unos cuatro meses, fuimos a París, con motivo de celebrarse el L aniversario de don Manuel. [...] En este viaje nos acompañó el maestro Marshall. Cuando estábamos comiendo en un restaurante, Falla nos dijo que ya tenía principiada *La Atlántida*¹⁴.

La primera aproximación de Falla a Verdaguer data pues de 1926, pero no empezó a componer hasta 1928. La obra fue inicialmente concebida en dos partes y un prólogo y pronto se añadió una tercera. El camino sería laberíntico y tortuoso, y las ideas sobre la obra evolucionarían más o menos rápidamente. Una de ellas será determinante: la de la fidelidad a Verdaguer. Si en un primer momento concibe guardar un respeto total al texto, poco a poco decide convertirse en el autor del libreto e incluir otras fuentes. Así, en una entrevista al diario *Ahora* de Madrid, declara en 1927:

Será [*Atlántida*] una obra bastante compleja que ocupará todo un programa. Habrá solista de canto para el texto dramático, coro y orquesta y el texto de Verdaguer será absolutamente respetado, no sólo por la profunda admiración que merece el poeta catalán, sino también porque la *Atlántida* existía dentro de mí desde los tiempos de la infancia. En Cádiz, donde nací, se me ofrecía el Atlántico a través de las columnas de Hércules abriendo mi imaginación al más bello jardín de las Hespérides¹⁵.

No obstante, la carta del 26 de mayo de 1928 de Falla a Frank Marshall y su mujer Teresa, sobre sus gestiones para contactar con los herederos de Verdaguer, nos revela que Falla se convierte cada vez más en el autor de su texto hasta llegar a acariciar la idea de añadir otras fuentes y nuevas escenas: “se trata de un especie de libreto hecho por mí y basado en algunos episodios del poema...”¹⁶”. Meses más tarde vemos cómo se confirma esta idea, cuando, en otra carta del 28 de septiembre de 1928 a Roland Manuel, el primer biógrafo de Falla, el compositor le detalla los cambios significativos en la concepción de *Atlántida*:

13. Por ejemplo, la carta de Falla a José María Sert del 10 de noviembre de 1928 que contiene un escenario completo, citada en BUDWIG, Andrew, *Manuel de Falla's Atlantida...*, op. cit., págs. 445-451.

14. GISBERT PADRO, Juan, *Origen de « La Atlántida », de Don Manuel de Falla, « Cantata » para orquesta, solistas y coro*, ABC (Madrid), 29 de diciembre de 1960, págs. 65-66.

15. Citado en NOMMICK, Yvan, *Manuel de Falla : Œuvre et évolution du langage musical* (725 págs.), Thèse de doctorat, Études ibériques, Université Paris IV-Sorbonne, 1999, pág. 288.

16. BUDWIG, Andrew, *Manuel de Falla's Atlantida...*, op. cit., pág. 129.

L'Atlàntida est mon nouvel ouvrage. Je fais la musique sur le texte catalan de l'admirable poème de Jacinto Verdaguer, auquel dans mon adaptation, j'ai ajouté d'autres textes (sacrés dans sa plus grande partie) et des nouvelles scènes. Ce sera pour soli, chœur et orchestre. Grâce à Dieu le travail marche en bonne santé et dans deux mois – au plus tard – vous pourrez en parler en tout liberté, mais en attendant je vous prie de GARDER SILENCE...¹⁷

Las fuentes literarias más importantes para el texto son los propios autógrafos y sus ejemplares de *L'Atlàntida* de Verdaguer¹⁸. La obra de Falla contiene mito, leyenda, simbolismo, arqueología, historia, religión... de ahí la gran diversidad de los materiales de inspiración¹⁹. La fascinación del compositor por el saber enciclopédico, la multiplicidad de sus intereses y el carácter pluridisciplinar de su proceder quedan bien reflejados en su biblioteca personal, que cuenta con unos 4.300 libros y partituras. Entre las fuentes encontramos obras sobre la Atlántida, Cristóbal Colón y la conquista del Nuevo Mundo, estudios sobre la civilización y la cultura de América Latina, monografías sobre la historia de Cádiz, diccionarios y métodos de catalán y libros de filósofos como Platón, Séneca, Sófocles o Virgilio²⁰.

Las diferencias entre el texto de Verdaguer y el de Falla son numerosas²¹. El compositor ha reducido, condensado y suprimido. Retiene la idea central de que Atlántida es el signo de un castigo de Dios, pero en su visión, España proporcionará el instrumento de redención y permitirá el regreso de la clemencia divina gracias a Colón. Los escenarios, el mar y el océano, mitológicos y reales al mismo tiempo, dejan paso a la tierra en el jardín de las Hespérides y a la montaña en Montjuïc, contraponiendo de nuevo mito y realidad identificable. Hay que destacar el vínculo entre los lugares de la acción y su relevancia en la vida del compositor, puesto que las tres partes de *Atlántida* corresponden a aquellas regiones de España que tuvieron un papel esencial en su historia personal²²: Cataluña, Cádiz y Granada.

La desviación más significativa de Falla respecto a Verdaguer es la introducción de Colón como personaje, confiriéndole un nuevo sentido histórico. Surge como un héroe católico, “pendant” de Hércules. Pero la dimensión histórica que aporta *Colón* se tiñe de nuevo de religiosidad, puesto que se muestra como instrumento de la voluntad divina, y como vínculo entre la destrucción de Atlántida y el descubrimiento de América.

Aspectos sobre la dramaturgia: contexto histórico y objetivo estético

En su búsqueda creativa de una obra de gran formato, personal e innovadora, Falla nos revela una síntesis de su estética teatral durante la década de 1920, llevando a cabo una primera declaración de intenciones:

Claro está que nunca he tenido la idea de hacer una ópera en el sentido que suele darse a esta palabra. Lo que me propongo hacer es una obra musical escénica [...]. Se le reservaría

17. Citado en NOMMICK, Yvan, *Manuel de Falla...*, opág. cit., pág. 314.

18. BUDWIG, Andrew, *Manuel de Falla's Atlantida...*, op.cit., pág. 16. Los ejemplares en cuestión son: Edición de 1878, contiene muchas anotaciones de Falla. Edición de 1928, versión que envió a José María Sert para que diseñara el vestuario y los decorados. Edición popular sin fecha. Edición de 1886, dada a Halffter por Germán de Falla.

19. Para una relación detallada véase: NOMMICK, Yvan, *Manuel de Falla...*, opág. cit., págs. 294-303.

20. *Ibid.*, págs. 303-309.

21. Para un estudio profundizado véase: ZIMMERMANN, Marie-Claire, “L'Atlàntida: poème en langue catalane révisité par Manuel de Falla”, in JAMBOU, Louis (ed.): *Manuel de Falla : latinité et universalité : actes du colloque international tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996*, París, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1999, pág. 111-121.

22. BUDWIG, Andrew, *Manuel de Falla's Atlantida...*, op.cit., pág. 96.

al coro un papel casi preponderante, pero no para comentar la acción, sino para que tomase parte en ella cuando así conviniese y para servir de fondo a la acción misma o como elemento puramente musical que cooperando a la evocación del ambiente envuelva a los personajes: algo así como un reflejo de los diferentes estados de espíritu en los mismos personajes. [...] Mi deseo es traducir todo ello por una música intensamente expresiva o evocadora que tuviese su origen en todo lo más grande que nuestra raza nos ha legado musicalmente de un modo natural o de un modo artístico. Y todo esto realizado en forma absolutamente ajena a los procedimientos operísticos wagnerianos o italianos. Música natural, enérgica o misteriosa según los casos, pero siempre nuestra²³.

La estética teatral de Falla mantiene fuertes vínculos con el teatro de la Grecia Antigua, y también, con el medieval. La narración se ve fragmentada en una serie de escenas que son relativamente estáticas, distanciadas y que impiden una caracterización psicológica de los personajes. Los *solí* de los protagonistas –Pirene, las Pléyades, Gerión o Isabel– no son concebidos como entradas reales de estos personajes en la obra, sino como evocaciones, como ilustraciones teatrales de sus exposiciones. La dramaturgia de *Atlántida* se puede estructurar pues en partes dinámicas, donde se relata la historia, y en partes estáticas, donde está profundizado y contemplado un cierto momento del argumento. Carl Dahlhaus evalúa la división rígida entre lo estático y lo dinámico como rasgo esencial del teatro de la edad antigua y medieval²⁴. El diálogo no queda reflejado de ninguna manera. Toda la obra tiene una alusión a la estructura típica de las epopeyas medievales. En la primera y segunda parte, el Corifeo tiene una función de moderador, al igual que el narrador de *Cedipus Rex* de Stravinsky. La acción estática de *Atlántida* tiene claras afinidades con el oratorio escénico o la ópera sacra, siguiendo el modelo español del auto sacramental²⁵, especialmente el de Calderón de la Barca.

Si la escenografía²⁶ es un aspecto consubstancial a la idea de Falla de *Atlántida*, para la que debe colaborar con José María Sert, también se da cuenta de las dificultades que conlleva y, sin renunciar a ella, piensa en posponerla hasta que pueda llevarse a cabo como es debido²⁷. Más tarde, parece haber progresado en sus ideas escenográficas, puesto que en otra carta a Sert fechada en Granada, el 10 de noviembre de 1928, desarrolla su idea visual de la obra, que debería evocar una especie de acción escénica inspirada en las grandes pinturas del Renacimiento:

Y, volviendo a la realización escénica, veo cada día con mayor claridad y convicción que los cuadros han de ser SIN MOVIMIENTO, abandonando incluso aquel primer proyecto del cuadro A VECES movable. Nada de eso. Pero lo que sí se puede hacer es dividir la acción principal de un cuadro (cuando la situación dramática lo exija) en dos o más partes, separando los cuadros con telones de tul que vayan obscureciéndolos hasta su desaparición, y luego a la inversa levantando los telones de tul hasta descubrir la SEGUNDA parte del cuadro. Los CUADROS habrían de dar ALGO la impresión de viejas vidrieras de catedral, PERO EN DISTINTOS PLANOS Y TODO EN TRANSPARENCIA. Mis recientes visitas a viejas catedrales allí en Italia han sido de consecuencias definitivas en la revelación de lo que hasta

23. Carta de Falla dirigida a Enrique Larreta a Granada el 15 de noviembre de 1920, citada en NOMMICK, Yvan, *Manuel de Falla...*, opág. Cit., pág. 283.

24. Cf. DAHLHAUS, Carl, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, München, Kassel, DTV/ Bärenreiter, 1990, p. 40.

25. Véase al respecto WEBER, Eckhard, “Manuel de Falla y la crisis de la ópera”, en JAMBOU, Louis (ed.): *Manuel de Falla : latinité et universalité...*, opág. cit., p, 161-178.

26. Véase: WEBER, Eckhard, ‘*Atlántida*’ de Manuel de Falla: nuevas soluciones para el teatro musical, *Anuari Verdaguer*, Vic, núm. 11 (2002 [2003]), págs. 629-648.

27. “Me parece, mi querido Sert, que la mejor solución posible ahora sería presentar la obra sin escenificar (como un oratorio) dejando la puesta en escena para una fecha posterior”. Carta de Manuel de Falla a José María Sert del 5 de julio de 1928.

entonces sólo veía aproximadamente y como en oculta aspiración. No sé si me explico... Pero vamos al asunto: Para el PRÓLOGO, sobre lo ya determinado para el telón ascendente, debajo de ATLAS sosteniendo el firmamento, LA ATLÁNTIDA SUMERGIDA (murallas, bóvedas, torres a distinta altura, etc. etc. Monstruosos peces luminosos)²⁸.

Falla no continuó en la tradición de la ópera del siglo XIX. El Siglo de Oro español representó un ideal al cual pudo recurrir. Ni el modelo wagneriano, ni el modelo de la ópera italiana eran soluciones válidas para él. ¿Cómo entender este fenómeno, y por consiguiente, las estrategias compositivas en *Atlántida*? Tres contextos ayudan a entender la situación. En primer lugar, el marco histórico de la época: la Segunda República, la Guerra Civil, la Segunda Guerra Mundial. Falla se ve profundamente afectado por la experiencia de la guerra, por la muerte de sus amigos –como Lorca–, por los bombardeos y los ataques a la Iglesia. En segundo lugar, el ambiente estético del momento: a finales de las décadas de 1920 y 1930 se da una revitalización del teatro musical. Kurt Weill, en un ensayo tras la publicación de su *Singspiel Mahagonny* (1927), defiende la importancia de hacer que la ópera sea didáctica “y así desarrollar los medios del placer en un objeto de instrucción, y convertir ciertas instituciones de lugares de entretenimiento en órganos de comunicación de masas²⁹”. Falla deseaba que *Atlántida* fuese una obra didáctica, que recordase cómo las civilizaciones pasadas cayeron cuando desobedecieron a las leyes eternas y florecieron cuando se sometieron al orden divino del universo³⁰. Al final de la Primera Guerra Mundial³¹, asistimos al anti-wagnerianismo, se sufre la ausencia de fondos para el teatro musical y ello conduce a un neoclasicismo, un estilo de ópera de cámara que docenas de compositores adoptaron tras *L'histoire du soldat* de Stravinsky. Finalmente, la situación personal de Falla: su religiosidad creciente, profunda devoción y misticismo son imprescindibles para comprender cómo se modulan las emociones en *Atlántida*.

Articulación de mito e historia a través de las emociones, según los diferentes estilos musicales

Al conjugar dos elementos como mito e historia vinculándolos alrededor del sentimiento, Falla tiene un doble objetivo: enseñar y emocionar al público. Todo pasa por la emoción musical. Tres aspectos temáticos presentes en *Atlántida* ayudarán a desarrollar la cuestión.

Primero, la articulación de mito e historia en la imagen del horror, representado en el caos, la destrucción, la muerte o la infinitud del mar. El *Prólogo* describe el naufragio de Colón. Andrew Budwig propone una clasificación de los diferentes estilos musicales presentes en *Atlántida*, diferenciando entre el ibérico, el atlántico y el lírico. *L'Atlántida submergida* pertenecería al estilo atlántico, dramáticamente asociado a la corrupción y destrucción de *Atlántida*, con los trabajos de Hércules y los eventos míticos en general³². El oyente percibe bloques de sonido, masas, disonancias que crean una impresión de desconcierto y destrucción. La obra se inicia sobre un gran caos de la orquesta, lleno de acordes *ff* en síncope, pronto coronados por escalas en fusas. La escritura vertical, salmódica, se opone a las disonancias de la orquesta, crece en intensidad hasta el silencio, calma el sentimiento angustiado y el corifeo pregunta: “¿Quién salvará a España?” El coro, como respuesta, da paso al *Hymnus Hispanicus*.

28. Carta de Falla a José María Sert del 10 de noviembre de 1928, citada en BUDWIG, Andrew, *Manuel de Falla's Atlantida...*, opág. cit., pág. 445.

29. WEILL, Kurt, *Versuche* (cuaderno 2), Berlín, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1930. Citado en WILLET, John, *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic*, New York, Hill & Wang, 1964, pág. 37 y 42.

30. BUDWIG, Andrew, *Manuel de Falla's Atlantida...*, op.cit., pág. 322.

31. *Ibid.*, pág. 323.

32. BUDWIG, Andrew, *Manuel de Falla's Atlantida...*, op.cit., pág. 72.

Al final del pasaje orquestal, el coro entona la primera frase, una pregunta: “*Veus eixa mar?*”. La primera intervención vocal, el primer motivo nos remite al mar, que ha engullido al continente. Falla siente la necesidad personal de impregnarse del ritmo y de la esencia del mar, de los escenarios donde transcurre su obra. José María Pemán explica detalladamente: “Vino de Granada a Cádiz para dirigir un concierto. [...] Iba mañana y tarde a la playa, se acercaba a las olas murientes y escuchaba en silencio un minuto, otro, otro... No se saciaba³³”.

Por otra parte, el tema del mar, comprendido como sublime dinámico kantiano, ha sido ampliamente abordado por la música: paulatinamente se va configurando un repertorio sonoro de lo sublime. La representación de la tormenta o del mar enfurecido responde a una serie de exigencias tanto retóricas como estéticas (a menudo basadas en la imitación). En el caso de *L'Atlàntida submergida*, Falla opta para representar el naufragio y el continente sumergido por un *tempo* lento, bloques sonoros estáticos... Las opciones escogidas por Falla son diferentes de las codificadas en la larga tradición de la tormenta y del mar agitado, por lo que evoca más bien ese caos primigenio, con las disonancias y la pesadez del océano que cubre un continente. No lo hace pues con los recursos sinfónicos tradicionales. A menudo recurre al narrador, puntuado por el coro, como por ejemplo, al final de *L'Atlàntida submergida*.

Segundo, la progresión del mito a la religión pasando por la historia, la exaltación colectiva o el lirismo personal. El *Hymnus Hispanicus* que concluye el *Prólogo* y el aria de Pirene o el *Somni d'Isabel* evocan emociones patrióticas y religiosas, vividas desde la comunidad o la individualidad. El *Hymnus Hispanicus* pertenecería a lo que Budwig denomina estilo ibérico: dramáticamente asociado con España y la riqueza natural heredada de Atlántida; musicalmente recurriendo a una coral narrativa primariamente diatónica; texturas suaves y contrapúnticas; ritmos dinámicos y consistencia en los registros³⁴. El pasaje en cuestión exalta la gloria futura de España que aparece como nación escogida por Dios, subrayando la superposición de catolicismo y españolismo con una fuerte imbricación del aspecto histórico y la exaltación colectiva. El aria de Pirene *Jo moro aci* es una de las últimas páginas compuestas por Falla antes de morir y ejemplifica lo que Budwig denomina estilo lírico: dramáticamente, un texto estático, reminiscente, profético o idílico³⁵. Es una música de éxtasis, de sensualidad también, llegando a insinuar el martirio erótico. Establece así un vínculo entre el mito y la historia, a partir de un aria de lamento profundamente sensual. Y finalmente, *El somni d'Isabel* es una canción que no se parece a un aria de ópera, puesto que se presenta como un romance, con forma estrófica e inspiración en una canción popular catalana, “*Bon caçador*”, pero también con ornamentos andaluces a partir de una romanza que reúne carácter popular y fallesco.

Por último, la evocación de la religiosidad, como máximo y último objetivo de Falla. Profundamente religioso y ferviente católico, Falla se sintió muy afectado por todos los “sacrílegos sucesos”³⁶ de los que es testigo. No es de extrañar que la gran búsqueda de una vida se concentrara en esa obra religiosa ideal, para la que quería encontrar una forma que superase a cualquier contingencia humana: “Pero, claro... ¡habría que ser Santa Teresa!”³⁷. La temática de *Atlántida* le permite abordar la creación y la destrucción divina para expresar sus sentimientos religiosos³⁸ y para ello introduce textos sagrados. Uno de los momentos clave de la partitura es cómo dar forma a la voz de Dios, ocasión en la que Falla se encuentra cara a cara con la divinidad expresada en su obra. José María Pemán relata cómo el propio Falla le tocó

33. PEMÁN, José María, “En busca del templo de Hércules. El maestro Falla y su “*Atlántida*” en *De las letras y las artes: el mundo de las letras, escritores y artistas de ayer y de hoy, Antología segunda*, t. X, Madrid, Edibesa, 1998, pág. 342-343.

34. BUDWIG, Andrew, *Manuel de Falla's Atlantida...*, op.cit., pág. 72.

35. *Ibid.*, pág. 73.

36. Carta de Falla a Manuel Azaña, escrita en Granada el 23 de Mayo de 1936. Citada por Federico Sopena, “La espiritualidad de Manuel de Falla” en *Manuel de Falla tra la Spagna e' L'Europa*, pág. 85.

37. PEMÁN, José María, *ABC Sevilla*, 24/11/1961, pág. 3.

38. BUDWIG, Andrew, *Manuel de Falla's Atlantida...*, op.cit., pág. 142.

algunos pasajes, de entre los cuales *La Veu Divina*.

Falla decía: “Esto lo cantarán los niños; porque sólo los niños pueden significar la voz de Dios.” Luego me hacía ver que la melodía del fragmento sería continua, sin convencionalismo de comienzo y final, porque “la voz de Dios es eterna y no tiene tiempo, ni fin ni principio”. Después suena la voz de un arcángel, y me explicaba: “Ese trozo lo cantarán, al unísono, un tenor y una soprano: porque un arcángel no tiene sexo”³⁹.

En la *Salve en el mar* recoge algunos motivos inicialmente destinados a la composición de una misa. Los barítonos cantan al unísono en pianísimo y en latín, el anuncio inminente de la partida de las carabelas. A pesar de que el episodio tenga un fundamento histórico y documentado, Cristóbal Colón, escribió que cantaban la *Salve Regina* y otras canciones cuando avistaban tierra, la página expresa la emoción religiosa de Falla en un mensaje inequívoco.

La recepción de *Atlántida* muestra una clara diferenciación entre las expectativas del compositor, del público y de la crítica, lo que lleva a la comprensión o incomprensión de la obra y a las diferentes reacciones emocionales, a su multiplicidad y falta de precisión o univocidad, puesto que finalmente, lo más enriquecedor de la experiencia musical vivida remite al proceso de construcción del sentido y de la reflexión sobre las emociones. De ahí la necesidad de tratar de descifrar el significado y comprender la articulación entre mito e historia en la obra de Falla. El mito como cosmogonía, mito fundacional de los orígenes, fundamento primigenio. La historia como decepción de la realidad de su tiempo, como la angustia del presente y también como redención en el pasado glorioso, como esperanza de renovación. La religión como fin último y único sentido de la existencia, tal y como la entendía Falla.

Los recursos retóricos musicales propiamente fallescos, y que además ofrecen diferencias respecto a obras anteriores, generaron frustración e incomprensión ante el público (raramente se representa la obra) y el entusiasmo de la crítica. Para empezar, la forma y el género de *Atlántida* propone una especie de síntesis universal, tal y como hemos visto a partir de la variedad de estilos (atlántico, ibérico, lírico, religioso...). De ahí la necesidad más acuciante de contextualizar la propuesta de Falla en el marco de toda la historia de la música (desde la Antigua Grecia hasta el folclore popular de su tiempo), siguiendo el modelo de su amigo Stravinsky, que recrea en sus obras toda la historia de la música.

El mito, como propone Mircea Eliade, “cuenta una historia sagrada; relata un evento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos»⁴⁰”. En este caso, el comienzo arranca con una desaparición, la de Atlántida, y generará el comienzo de España. Falla equipara los acontecimientos históricos (los personajes de los Reyes Católicos y de Colón, el descubrimiento de América) con lo mítico; a partir de paralelismos y ecos que se van entretejiendo en la obra, todo ello impregnado de religiosidad, puesto que Falla transforma la sacralidad mítica en religiosidad cristiana.

En *Atlántida*, como epopeya de la historia de nuestra cultura y de la cristiandad, se despliegan las emociones a lo largo del tiempo de la obra y del tiempo de la historia de la música, aunando mito, historia y trascendencia. ¿Satisface la obra las expectativas del oyente, es capaz de encontrar satisfacción en la “buena forma” de la obra como propone la teoría de la *Gestalt*? Sin duda para esta pregunta hay tantas respuestas como oyentes. El público nervioso, inquieto y curioso, esperaba, como indicó Federico Sopeña, “Gitánida” más que *Atlántida*. Más allá del horizonte de expectativas del público, la obra ofrece

39. PEMÁN, José María, *Ibid.*, pág. 5.

40. ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, París, Gallimard, 1963, pág. 15.

un nuevo horizonte en la producción del compositor, como declaró Pemán: “Creo que en el cataclismo atlántico se ahogaron también todos sus gitanos, brujos, pícaros y apasionados, para que sobre su mar cerrado y tranquilo sonara definitivamente la voz de Dios⁴¹”. Ese horizonte último viene dibujado por Falla por la emoción más fuerte que, según el compositor, el hombre es capaz de sentir: la trascendencia. “¡Qué obra! No es un Evangelio, sino una “Summa”. No es la búsqueda de un nuevo mundo sonoro, sino un retorno a las fuentes más prístinas de la tradición... Es bello que Falla recuerde a los jóvenes esta verdad y que termine su vida no con un estallido de fuegos artificiales, sino en el recogimiento de la contemplación⁴²”. La obra, como el mito, refleja pues la regeneración, la aceptación de la tradición recibida de la historia, la síntesis personal respecto al lenguaje artístico y la preocupación religiosa.

41. PEMÁN, José María, *Ibid.*

42. *Figaro*, 19 de junio de 1962.

Bibliografía

- BUDWIG, Andrew, *Manuel de Falla's Atlantida: an historical and analytical study: a dissertation submitted to the Faculty of the Division of the Humanities*, 473 págs., University of Chicago, 1984.
- BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful*, London, Penguin Books, 1998.
- COHEN, Morris R., *A Preface to Logic*, New York, Henry Holt, 1944.
- DAHLHAUS, Carl, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, München, Kassel, DTV/ Bärenreiter, 1990.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- HOFFELÉ, Jean-Charles, *Manuel de Falla*, Paris, Fayard, 1992.
- JAMBOU, Louis (ed.): *Manuel de Falla : latinité et universalité : actes du colloque international tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1999.
- LANGER, Susanne, *Philosophy in a New Key*, New York, Mentor Book, 1951.
- MEYER, Leonard B., *Émotion et signification en musique*, Arles, Actes Sud, 2011.
- , *Music, the Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-century Culture*, University of Chicago Press, 1997.
- NOMMICK, Yvan, *Manuel de Falla : Œuvre et évolution du langage musical*, 725 págs., Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), Etudes ibériques et latino-américaines, 1999.
- PEMÁN, José María, *De las letras y las artes: el mundo de las letras, escritores y artistas de ayer y de hoy, Antología segunda*, t. X, Madrid, Edibesa, 1998.
- SOPEÑA, Federico, *Vida y obra de Falla*, Madrid, Turner, 1988.
- , "La espiritualidad de Manuel de Falla" en *Manuel de Falla tra la Spagna e L'Europa, Atti del Convegno internazionale di Studi, Quaderno della Revista Italiana de Musicologia n°21*, Firenze, Leo S. Olschki, 1989, págs. 73-85.
- WEBER, Eckhard, "Atlántida" de Manuel de Falla: nuevas soluciones para el teatro musical, *Anuari Verdaguer*, Vic, núm. 11 (2002 [2003]), págs. 629-648.
- WILLETT, John, *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic*, New York, Hill & Wang, 1964.
- ABC, Sevilla, 24 de noviembre de 1961.
- ABC, Madrid, 29 de diciembre de 1960.
- Figaro, 19 de junio de 1962.

Nueva Época, Corrientes, Argentina, 23 de octubre de 1939.

**Mujer pasional, mujer ávida de emociones:
registro afectivo y actrices nacionales en *Popular Film*
(1926-1937)**

Evelyne Coutel

Resumen: Este artículo analiza los significados y las implicaciones del uso del registro emocional en los artículos dedicados a las actrices nacionales que se publicaron en la revista cinematográfica *Popular Film*. Partiendo de la idea de que las actrices fueron el foco de la emoción patriótica en un momento en que ésta se veía incrementada por la necesidad de fomentar el cine nacional, se trata de estudiar en qué medida la voluntad de dar cuenta de la esencia artística de España y de sus potencialidades cinematográficas motivó la glorificación de un modelo femenino vinculado a la emoción fuerte y en ruptura con la feminidad tradicional. Se ensalzó a menudo la capacidad de las actrices para expresar las emociones más diversas, dando a ver unos vínculos nada obvios entre lo femenino y la creación artística. Por último, se muestra que la figura de la actriz en general pudo constituir un modelo atractivo para las mujeres espectadoras en la medida en que el mundo de la pantalla y los papeles que interpretaba le daban acceso a unas palpitantes vivencias emocionales.

Palabras claves: Emociones, cine, actrices, revistas, España, identidad nacional, *Popular Film* (1926-1937)

Résumé : Cet article analyse les significations et les implications de l'emploi du registre émotionnel dans les articles consacrés aux actrices nationales qui furent publiés dans la revue de cinématographie *Popular Film*. Partant de l'idée que les actrices furent le foyer de l'émotion patriotique à un moment où celle-ci était intensifiée par la nécessité de promouvoir le cinéma national, il s'agit d'étudier en quoi la volonté de rendre compte de l'essence artistique de l'Espagne et de son potentiel cinématographique motivèrent la glorification d'un modèle féminin rattaché à l'émotion forte et en rupture avec la féminité traditionnelle. La capacité des actrices à exprimer les émotions les plus diverses fut maintes fois louée, ce qui fit émerger des liens entre le féminin et la création artistique. Enfin, nous montrons que la figure de l'actrice en général put constituer un modèle attractif pour les femmes spectatrices dans la mesure où le monde de l'écran et les rôles qu'elle interprétait lui donnaient accès à des expériences émotionnelles palpitantes.

Mots clés : Émotions, cinéma, actrices, revues, Espagne, identité nationale, *Popular Film* (1926-1937)

La prensa cinematográfica de principios del siglo XX podría caracterizarse como una "cultura emocional" en la medida en que los periodistas que colaboran en ella hacen un uso constante del registro afectivo. No sería arriesgado proponer que la palabra "emoción" forma parte del léxico más productivo en esas revistas, lo cual resulta bastante normal tratándose de una prensa vinculada a un arte. Ahora bien, a mediados de los años veinte, varios factores favorecieron el uso del registro afectivo en la cultura cinematográfica. Primero, el hecho de que el estatuto del cine como arte aún no estaba

plenamente arraigado en las mentalidades, lo cual requirió una movilización por parte de los intelectuales involucrados en dicha cultura, quienes trataron de demostrar el valor artístico, y por ende emocional, del cine. El segundo factor, que a veces se compaginó con el primero, fue la defensa a ultranza del cine nacional.

El papel que desempeñó el cine en el incremento de una identidad nacional ha sido muy bien recalcado en el trabajo reciente de Marta García Carrión¹ que, además, señala los años 1926-1936 como período-bisagra en el advenimiento y la consolidación de una cultura cinematográfica en España, en especial a través de dos publicaciones especializadas que marcaron el verdadero despertar de la prensa cinematográfica en España: *Popular Film* (1926-1937, semanal, 558 n^{os}) y *La Pantalla* (1927-1929, semanal, 80 n^{os}). Durante los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera se multiplicaron las revistas de cine en este país² (cuando en Francia, por ejemplo, semejante brote ocurrió más bien en la inmediata posguerra) y fue entonces cuando la defensa del cine nacional cobró un relieve inaudito a través de esta prensa especializada.

La necesidad imperiosa de equiparar la producción nacional con la extranjera (o incluso de colocarla por encima de ésta) encontró en las revistas un portavoz idóneo. Los textos que se escribieron con tal propósito conllevan muchas veces un léxico relacionado con las emociones. Los críticos ponen énfasis en la esencia cinematográficamente artística de España subrayando la riqueza emocional de su patrimonio cultural. Dentro de este discurso, los actores nacionales, o más generalmente hispanos, ocupan un puesto fundamental. En uno de sus artículos, el crítico Clemente Cruzado subraya la fuerza del vínculo sagrado, reverencial, que se teje entre los actores y el público. Según él, el éxito o el fracaso de las películas depende ante todo de los intérpretes:

Ellos, más que ninguno, deben aportar el máximo esfuerzo de su voluntad y su talento. Los errores en arte se perdonan a todos menos al artista. Por eso éste ha de procurar una mayor intensidad en su trabajo. Después de organizada la parte industrial, a él únicamente se fía el triunfo. Y en realidad, de él, y del director, depende el éxito. Todos se unen y se conjuntan, pero el público parece culpar más a éstos que a los restantes. Es natural. El artista es del público, a él se entrega, a él se debe, por eso él lo glorifica y lo inmortaliza³.

Parece que la responsabilidad así encomendada a los intérpretes fue mayor en el caso de las actrices, sin duda por la influencia del concepto –femenino– de “estrella”, pieza clave del cine clásico de Hollywood: como lo dice Edgar Morin, “la preponderancia femenina da al *star system* un carácter femenino. [...] La mujer es un sujeto y un objeto más mítico que el hombre [...]. Nuestras descripciones de la estrella han sido hechas a menudo en femenino. Hemos feminizado, naturalmente, a la estrella, palabra, ella misma, femenina⁴”.

Por otra parte, la exaltación mayor de la actriz entronca con una tradición que arraigó en la cultura occidental en el siglo XIX y que consiste en encarnar la nación en una figura de mujer, haciendo de ella la embajadora, el barómetro de la grandeza de las naciones. El puesto prominente que se le otorga a la actriz se podrá comprobar a lo largo de este trabajo pero para acreditarlo de entrada viene al caso citar un artículo del crítico Arturo Casinos Guillén titulado “¿Contamos con artistas?”. Tras mencionar a algunos “astros” que “tan dignamente supieron representar a la raza hispana”, afirma Guillén: “Pero sobre todos

1. GARCÍA CARRIÓN, Marta, *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, Universidad de Valencia, 2013.

2. FRUTOS LUCAS, Eva, “1907-1931. Apreciaciones generales de la prensa cinematográfica durante este periodo”, *Cinema 2002*, 1978, n^o 44, págs. 60-67.

3. CRUZADO, Clemente, “La temporada que empieza”, *Popular Film*, n^o 113, 27.09.1928.

4. MORIN, Edgar, *Las stars : servidumbres y mitos [Les stars, 1957]*, Barcelona, Dopesa, 1972.

estos triunfos destácanse tres que por sí solos hubieran bastado para llenar de gloria y prestigio a nuestra nación. Fueron los de María Fernanda Ladrón de Guevara, Imperio Argentina y Catalina Bárcena⁵”.

Si consta que construir una historia de las emociones es estudiar los usos del registro afectivo en unas fuentes determinadas⁶, el propósito de este trabajo es analizar lo que el empleo de este registro puede implicar y significar en los textos que se relacionan con las actrices nacionales.

La actriz, foco de la emoción patriótica

El uso del registro afectivo atestigua la importancia concedida a la actriz en la defensa del cine nacional. A menudo ella constituye el foco de la emoción patriótica, siendo no tanto el sujeto de la emoción como su objeto que remite a otro objeto: España. A través de las actrices se expresa una emoción vinculada a la nación y se intenta fortalecer la conciencia nacional. A modo de ejemplo viene al caso citar un artículo de Mario Arnold titulado “Conchita Montenegro no quiere ser española”. Por su elección de trabajar en Hollywood, la actriz parece haber desestimado “el cariño de la pobre peseta –su hermana–, hoy enferma y olvidada⁷”. Este texto condensa la simbología patriótica que se combina con un léxico y una sintaxis emocionales:

¿Es que la ambición [...] supo vencer en ella todos los sentimientos, haciéndola su esclava, arrastrándola, tan tristemente, por esos senderos lejanos que la llevarán hasta la gloria, tal vez, pero que la apartan, para siempre [...] de otros senderos donde sus ojos rimaron con lágrimas y suspiros el poema interesante de su vida [?].

Conchita Montenegro no quiere ser española; ha cambiado los tres colores de nuestra bandera por las trece franjas y las cuarenta y ocho estrellas del pabellón americano. Renuncia a la patria que la vio nacer; que la educó, que la hizo artista. Renuncia al viejo león ibero para abrazarse a la joven águila del Norte. Renuncia... a su madre.

¡Pobre mariposa frívola, española; te aturdieron, te cegaron los potentes soles eléctricos del estudio famoso, en torno de los cuales moviste y mueves aún tus alas ligeras y frágiles! Pero qué tristeza tan grande para ti, cuando ese fuego las abrase, haciéndote morir sin remedio. Entonces recordarás, por primera vez, a España, la España que aborreciste, que despreciaste... Recordarás –ya demasiado tarde– a la madre que te trajo al mundo⁸.

A través de las actrices, se ensalza a España y a su pueblo, se expresa la emoción patriótica. En una entrevista con María Luz Callejo, el crítico Luis Gómez Mesa recuerda el éxito que ha conseguido la actriz con las películas que lleva y le desea una carrera brillante en Hollywood, a lo cual ella contesta:

— Con que se fije cualquier hada tutelar en nuestra cinematografía y la ayude a elevarse y a conquistar preeminente puesto me conformo, por egoísmo patrio y por la parte que me tocaría. ¡ Hollywood! ¡ No, no!, es atroz la distancia que nos separa...

Y como yo le preguntara si le asustaría el viaje, si temía embarcarse en arriesgada aventura, ella me replica –sin palabras–, con un gesto de enojo, gallardo y burlón, de mujer moderna, diestra en los deportes y de pelo corto e ideas largas –lo contrario, precisamente, de la aseveración, enterrada por rápida alteración de costumbres y pareceres, del filósofo misógino–

5. CASINOS GUILLÉN, Arturo, “¿Contamos con artistas?”, *Popular Film*, n° 299, 05.05.1932.

6. BOQUET, Damien, NAGY, Pirooska, “Une histoire des émotions incarnées”, *Médiévales* 61, automne 2011, pág. 12, <http://www.puv-univ-paris8.org/media/ouvr_pdf/528_IntroMed61.pdf>, [17.06.2014].

7. ARNOLD, Mario, “Conchita Montenegro no quiere ser española”, *Popular Film*, n° 296, 14.04.1932.

8. *Ibid.*

y perteneciente, además, a una raza de héroes y de bravos: “¡miedo, miedo yo!, ¡quíá!, la vida es lucha y luchar ,es vivir” [...]⁹.

Las palabras de la actriz, su temeridad y su gallardía, se utilizan para transmitir una emoción patriótica y para encomiar la “raza de héroes y bravos” a la que pertenece.

El vocablo “emoción” aparece no pocas veces en los artículos que luchan por el desarrollo del cine nacional y que reivindican a la vez la esencia artística de España. Por ejemplo, en un editorial de *Popular Film*, Clemente Cruzado afirma que, de llevarse al cine, los episodios nacionales de Galdós “serían un trozo de historia española, llena de honda emoción, de vida real y de espíritu racial”, “causarían en el ánimo más retrospectivo una espasmódica sensación de simpatía¹⁰”. En un texto en el que enumera los “materiales” que conforman aquella esencia artística, el mismo periodista acude otra vez al registro emocional. La tradición artística del país, su geografía y sus intérpretes se funden así en un todo orgánico:

Materiales los tenemos en nuestros escritores, poetas y músicos que cuentan con la fantasía exuberante de nuestra raza latina, y el fuego apasionado de nuestro espíritu, siempre encendido en las hogueras del amor y el misterio. Materiales los encontramos en nuestros artistas, que en nada tienen que envidiar a los extranjeros, en comprensión, destreza, belleza, desenvoltura, gracia y picardía. Los tenemos en nuestro Sol incomparable, en la hermosura de los campos floridos de Andalucía, de los perfumados de Valencia, de la llanura parda y sobria de Castilla [...]. Con estos materiales se pueden hacer obras de enorme grandeza, llenas de arte, plenas de emoción¹¹.

España queda definida por su esencia artística, como país dotado de un potencial artístico y cinematográfico muy notable, en el que cada elemento puede transmitir emociones fuertes. Entre los múltiples factores que motivaron este tipo de discurso destacan las carencias técnicas y financieras de las que adolecía la producción nacional. En un artículo dedicado a la película *Rosa de Madrid* (Eusebio Fernández Ardavín, 1927), el crítico Mauricio Torres afirmó que, a falta de contar con tales soportes, era preciso darle al cine una “personalidad 'españolista’” que supliera en parte las insuficiencias materiales:

[...] Vista la imposibilidad de poder aspirar por ahora a producir películas iguales en valor artístico a las que producen las casas extranjeras, debemos procurar, dentro de nuestro limitado campo, hacernos una personalidad, bien sea explotando el ambiente colorista de nuestras regiones, bien sea propagando nuestras costumbres¹².

Según Torres, *Rosa de Madrid* “lleva el sello inimitable del Madrid jaranero, noble y pasional”. Estos tres adjetivos que definen la “personalidad españolista” de la película, vuelven a aparecer en la mención de la actriz: “la adorable Carmen Toledo, que posee todo el embrujamiento pasional y toda la magnífica belleza de su pseudónimo –¡Carmen! ¡ Toledo!”. La correspondencia que se establece entre Madrid y la actriz muestra hasta qué punto ésta se concibe como el espejo, la encarnación humana de la cultura local, del modo de pensar y de vivir de un pueblo. Con su pseudónimo Carmen Toledo sintetiza la concepción de España que *Popular Film* quiere ensalzar: un país que se define por la emoción fuerte, incluso la pasión (Carmen) que se tiene que combinar con la nobleza espiritual (Toledo).

La emoción de España, la exaltación patriótica de cuantas riquezas encierra la nación, cristaliza,

9. GÓMEZ MESA, Luis, “Lo que cuenta María Luz Callejo”, *Popular Film*, nº 65, 27.10.1927.

10. CRUZADO, Clemente, “Cumbres de la humanidad: de Tolstoï a Galdós”, *Popular Film*, nº 110, 06.09.1928.

11. CRUZADO, Clemente, “La industria nacional”, *Popular Film*, nº 97, 07.06.1928.

12. TORRES, Mauricio, “*Rosa de Madrid*”, *Popular Film*, nº 61, 29.09.1927.

pues, en las actrices y, más precisamente, en las actrices que poseen un temperamento específico, particularmente acorde con lo que se percibe como “lo español”. Un artículo de *Juan de España*¹³, el corresponsal de *Popular Film* en Hollywood, constituirá un buen ejemplo. Dirigiéndose a los norteamericanos, afirma el periodista:

Ahí tenéis la más bella embajadora femenina de mi España. No puedo enorgullecerme de que nuestro cinema se pueda equiparar al vuestro; pero el mujerío de mi patria, en dulzura, en belleza, en feminidad, en virtudes femeninas, no tiene nada que envidiarle al vuestro ni al de ninguna nación del mundo.

María Fernanda: yo te proclamo, emocionado y rendido, Nuestra Señora de la Belleza¹⁴.

Asimismo María Luz Callejo es “la auténtica embajadora de la mujer española. Como Conchita Montenegro y como María Fernanda Ladrón de Guevara”. A través de este discurso repleto de emoción, *Juan de España* consolida dos arquetipos femeninos: el de la mujer virginal (“Dos Marías, lector, que le hacen a uno sentirse orgulloso de ser español”) y el de la mujer fatal en su vertiente “carmenesca”:

Conchita representa lo castizo español. Le da derecho a ello, derecho indiscutible, su donaire, su tipo agitanado, su destreza en la interpretación de las danzas españolas de la más rancia solera. [...]

¡Qué garbo, qué fuego pone Conchita en la interpretación de nuestros bailes clásicos! Es el alma de Andalucía, la que ondula y vibra en su cuerpo de finas líneas de Tanagra, la que se asoma a sus ojos chispeantes, la que enrojece su boca grande, de trazo sensual¹⁵.

Según indican esas líneas, “lo castizo español”, todo aquello que asienta la condición de España como país de emociones fuertes, se encarna más bien en un tipo de mujer sensual, de mujer “garbosa”, muy próximo a la que dibujó Mérimée en su *Carmen*. De hecho, la emoción de España se va a encarnar en la reapropiación de este tipo femenino tan discutido en la época por su vinculación con la España de charanga y pandereta. Concientes de que este modelo de mujer sí puede llegar a ser representativo de España con tal de que vaya depurado de tópicos y exageraciones impropias, los críticos trataron de redefinirlo, encomiando en el intento un modelo de mujer pasional, capacitada para sentir y expresar emociones fuertes.

España, país de emociones fuertes: la construcción de un ideal de mujer pasional

Entre los críticos deseosos de transmitir una imagen fidedigna de España a través del cine queda patente la voluntad de definir un modelo de mujer que, muy lejos de corresponderse con la perfecta casada o el ángel del hogar, expresa un ímpetu, una avidez emocional, reflejo de un país que siente el arte y que lo lleva en las entrañas. Este retrato de Conchita Piquer ilustra muy bien este propósito, en él las características de la actriz (sus orígenes, su físico, su juego interpretativo) reflejan la diversidad geográfica y cultural, la belleza plástica y la esencia artística, de España:

Nacida en Valencia –plantel de grandes maestros del pincel, de la pluma, del pentagrama y del cincel, tierra de luz, de encanto y de poesía– lleva Conchita en su interior la dulce

13. Usamos la cursiva para indicar que se trata de un pseudónimo.

14. JUAN DE ESPAÑA, “Españolas en Hollywood”, *Popular Film*, nº 245, 23.04.1931.

15. *Ibid.*

serenidad que el azul del Mediterráneo y del cielo de Levante produce en el viajero. A ratos, cuando sus venas se acuerdan de que por ellas corre sangre mora, la calma se convierte en furiosa tempestad [...]. Y es entonces cuando los ojos francos de la Piquer se vuelven enigmáticos y bulle en sus pupilas el fuego de las Kadidjas, de las Aichás y de las Sobeías. Saltando por encima de su carácter –pacífico por naturaleza, con leves sacudidas de coraje– su tipo, corregido el semirrubio de su pelo, y en particular sus ojos, se ajustan en absoluto al drama oriental.

La Piquer, en creaciones todo pasión y todo ardor, está mejor que de ingenua. Su figura, propia para engendrar fuertes amores, y su arte, capaz de dominar sus inclinaciones sencillas y de sentir cuantos papeles se le confíen por opuestos que sean, la ayudan a gozar de la doble personalidad: la que posee en la vida y la que representa en el mundo de la ficción [...]¹⁶.

Esta presentación de la actriz destaca un modelo femenino que compagina armoniosamente la materia y el espíritu, la pasión y la reserva. De hecho, para entender semejante retrato, hay que ponerlo en relación con la voluntad de trascender la figura de Carmen, juzgada indigna, innoble y caricaturesca, de ningún modo emblemática de la mujer española. Sin embargo, la impronta carmenesca se transparenta muy bien en la descripción de Conchita Piquer, pero viene matizada por el ingrediente artístico y espiritual que estriba en el origen valenciano de la actriz. Al tratar de definir la “personalidad españolísima” del cine, los críticos convocaron, pues, un tipo de mujer pasional, capaz de “engendrar fuertes amores”, pero que al mismo tiempo rehuía la etiqueta de la mujer fatal al estilo de Carmen.

Mateo Santos, quien dirigió *Popular Film* hasta agosto de 1934, formó parte de los críticos que intentaron promover este modelo femenino que, a su modo de ver, entrañaba “lo español”. Las palabras de Santos indican hasta qué punto semejante proceder puede resultar ambiguo en ciertos casos:

Continúa inédito el cinema hispano. Nuestros directores, nuestros productores, no llevan a España en el alma. No la sienten latir en las entrañas ni en el cerebro. [...] Desdeñan a nuestras mujeres: morenas, cálidas, ardientes. Prefieren el figurín yanqui. Les han dicho que las curvas no son fotogénicas y buscan la mujer lisa, de línea recta. Quieren temperamentos fríos, no llenos de pasión, de pasiones fuertes a la española¹⁷.

Por una parte, Santos quiere que las actrices encarnen un tipo de mujer pasional, viva, un tipo que rompe con la clausura femenina y con la feminidad tradicional basada en el pudor y el recato. Por otra parte, queda patente la intención de satisfacer las inclinaciones masculinas a favor de una mujer voluptuosa y sexualmente atractiva. El modelo combatido es el de la mujer andrógina, “masculinizada”, o sea un modelo poco satisfactorio e incluso molesto ya que, de mostrar cierta inclinación hacia él, el varón corre el peligro de ser tildado de homosexual. En este caso preciso, al pretender que las actrices representen “pasiones fuertes a la española” también se ejerce un control sobre el cuerpo femenino que tiene que seguir siendo “femenino” y deseable para el hombre. Sin embargo, a pesar de su dimensión androcéntrica y de todos los límites que pueda suponer desde el punto de vista del feminismo, el discurso de Santos aboga por una mujer libre de gazmoñería y de pudores fomentados por una educación tradicional y rígida. Además, este modelo de mujer que debe sentir y transmitir emociones fuertes, este modelo que se enmarca dentro de la creación de la “personalidad españolísima” del cine nacional, se presenta como el más recomendable, como el que debe ser hegemónico, derrumbando otro ideal femenino que otros seguían pregonando a partir de las emociones. Por ejemplo, aludiendo a las lágrimas que la actriz Dina Montero derramaba con tanta perfección en la pantalla, un periodista la caracterizó

16. GÓMEZ MESA, Luis, “Retrato de Conchita Piquer”, *Popular Film*, nº 26, 27.01.1927.

17. SANTOS, Mateo, “A través del cine hablado en español”, *Popular Film*, nº 458, 30.05.1935.

a través de este llanto que, según él, era la expresión de unas “virtudes femeninas” como el sacrificio, la entrega, la capacidad para sufrir y perdonar:

Sus ojos están esculpidos para manar lágrimas, y en realidad parece que Dina Montero nació para llorar; flor de amargura, mimosa sensitiva, alma sentimental, encarna maravillosamente los rols de enamorada desdeñada y de rosa de sufrimientos enmarañada en espinas¹⁸.

El resto del artículo completaba este retrato al incluir unas palabras de la actriz que señalaba que su afición predilecta eran “las labores de casa”: “me encanta coser y bordar; casi todo lo hago sobre blanco, que es mi color favorito¹⁹”.

El modelo de mujer voluptuoso, pasional, capaz de expresar emociones fuertes va a contracorriente de las concepciones más retrógradas que encorsetaban a la mujer. Es de interés comparar los textos que abogan por este tipo femenino con otros, publicados durante el primer franquismo, que defienden un ideal cinematográfico femenino opuesto y vinculado con unas emociones muy distintas. En su reseña de la película *Altar Mayor* (1944), el crítico José Luis Gómez Tello expresó su admiración por esa “película matriarcal, cantábrica y española” a la vez que transmitió una concepción de la mujer española radicalmente opuesta a la que Mateo Santos y otros periodistas propagaron desde las páginas de *Popular Film*:

En *Altar Mayor* estamos [...] ante una película que es la película de la mujer española. Nuestra mujer, que no es Rebeca ni el tipo de muchacha “granviaria” y feminista encaramada a la barra de un bar. No. La nuestra, que ama, sufre y perdona como Teresina.

[...] No olvidemos que Asturias, con la corona religiosa y heroica de la Santina y Covadonga, es el paisaje entrañable, maternal, de España. No lo olvidemos.

A mí esta significación de feminidad de la película *Altar Mayor* me ha enternecido y me ha estremecido.

[...] Además de estar inundada de españolidad, la película está metida en la entraña católica de España. Metida en pleno paisaje cantábrico [...].

Ahí está la gruta de cobijo, contra cualquier enemigo de la cristiandad hispánica.

[...] Yo he notado que nuestro cine [...] busca mover la cámara por las grandes cimas, las altas cumbres, los riscos. Cine un poco empecinado. Pirenaico, cantábrico, montañés.

No tenemos todavía el film de la llanura.

Y es que estamos en plena reconquista. Por eso, nuestro cine, salvo excepciones que son como algaras, está aquí, en los Pirineos o Covadonga. Poco a poco iremos ganando la llanura carpetovetónica. Donde están las gentes que quieren el argumento exótico y bastardo: los renegados²⁰.

Por entretener tan hábilmente lo religioso y la cristiandad con lo femenino, Covadonga es la “clave” y el “enclave” de *Altar Mayor* que constituye un ejemplo de “película [con] secreto racial, histórico y político”. De nuevo, la protagonista de la película queda asociada y unida con un punto geográfico y con lo que éste significa en la conciencia colectiva. Si el modelo femenino que los periodistas de *Popular Film* buscaban para darle al cine nacional su “personalidad españolísima” se basaba en combinación de varias regiones y en un equilibrio entre el norte y el sur, el espíritu y la materia, la reserva y la pasión, el falangista deconstruye esta pluralidad geográfica y opta por un sistema monolítico que reafirma la feminidad más tradicional. El equilibrio queda totalmente roto a favor del norte espiritual: “España

18. DUCH, Thom, “Las lágrimas de Dina Montero”, *Popular Film*, nº 122, 29.10.1928.

19. *Ibid.*

20. GÓMEZ TELLO, José Luis, “Crónica del estreno de *Altar Mayor*”, *Primer Plano*, nº 176, 27.02.1944.

nació en Covadonga. Lo demás hubo que conquistarlo.” La intromisión de otras zonas se relaciona con los antiespañoles, con el “otro” (“el argumento exótico”), con los republicanos y con la “anti-mujer” que, bajo la Segunda República, conquistó unos derechos y que también pudo verse reconocida como ser deseante, llegando a constituir lo que Nerea Aresti denomina “la nueva mujer sexual”²¹. Cabe decir que en su voluntad de llegar a un modelo femenino que supiera encarnar la personalidad de España concebida como país de emociones fuertes, *Popular Film* tomó parte en la construcción de esta “nueva mujer sexual” y estimuló sin duda el apetito vital de las lectoras a través de las actrices.

La actriz como sujeto emocional

Los textos que pretenden definir un tipo de mujer que refleje el carácter emocionalmente artístico de España emplean con bastante frecuencia el sustantivo “garbo”, o a veces su derivado “garbosa”. En el período que nos interesa, el sentido de esa palabra no se puede entender sin aludir a la actriz que hizo de ella su apellido. Greta Garbo (Greta Lovisa Gustafson) fue la estrella más carismática de aquellos años, los críticos del momento no dejaron de subrayar sus dotes artísticas y su capacidad para crear personajes que, aunque basados en el arquetipo de la mujer fatal o, para los años 30, en el estereotipo de la *fallen women*, parecían siempre distintos y originales. Garbo encarnó ese equilibrio entre lo espiritual y lo material que tanto anhelaban los críticos en su empeño de exorcizar la figura de Carmen, o de recuperarla espiritualizándola. En 1934, Rafael Balaguer publicó un artículo titulado “garbo español” en el que se abstenía de citar a la actriz y apuntaba que “pasión y garbo” era el lema que los intérpretes nacionales tenían que seguir si querían darle personalidad propia a la producción nacional. De modo que el “garbo” se convirtió en un concepto artístico, en una virtud dignificante para quien supiera hacer alarde de él:

Nuestro cine no puede ser dramático, sino apasionado; no debe aspirar a tener gracia, sino garbo. Lo primero es fácil. Pueblo de pasiones violentas, claras y sin complicaciones, los temas “españoles” no serán muchos, pero su fecundidad puede ser inagotable. En última instancia, siempre la fatalidad desenlazará nuestros problemas de una manera fulminante, clara y rectilínea.

Lo segundo es más difícil. Tener garbo no es ser despierto, ni ágil, ni vivaz. El garbo es una mezcla sibilina de diversas gracias y donaires, en la que tiene tanta parte lo espiritual como lo físico. El garbo es, antes que nada, equilibrio y medida, correspondencia inteligente y juego natural²².

Al corresponderse con el tipo de mujer garbosa y pasional, Conchita Piquer pudo provocar el escándalo y ser tachada de inmoral pero algunos la defendieron desde las mismas páginas de *Popular Film*: en un artículo que le dedicó, un crítico lamentó que “en este país de aduladores, cobardes, de habladores *sotto voce*, quien sienta hondo y piense alto sus inquietudes espirituales, forzosamente ha de pasar por revoltoso²³”. Según este crítico, la Piquer era “una mujer superior, excepcional”.

En el ensayo que publicó en 1927, *El amor en España*, el psiquiatra César Juarros apuntaba el desinterés total del hombre español por el mundo emocional de su esposa, novia o amante:

21. ARESTI ESTEBAN, Nerea, “La nueva mujer sexual y el varón domesticado. El movimiento liberal para la reforma de la sexualidad”, *Arenal: revista de historia de mujeres*. Universidad de Granada : Instituto de Estudios de la Mujer, 2002, vol. 9, nº 1, págs. 125-150.

22. BALAGUER, Rafael, “La producción nacional: Garbo español”, *Cinegramas*, nº 3, 23.09.1934.

23. SUÁREZ GUILLÉN, Antonio, “Y si, lector, dijeres ser comentario”, *Popular Film*, nº 94, 17.05.1928.

No oyéndola, no interesándose por las vibraciones de su psicología, no persiguiendo enterarse de los cauces de su emoción, no hay modo de hallar el camino de su alma ni de entenderla. Sumad el tiempo que cada hombre emplea en su trabajo, el destinado a dormir, el gastado en espectáculos y en hablar de ellos en el café, la cervecería y el casino, y comprenderéis por qué fatal, inevitablemente, el español ignora, desconoce a la mujer²⁴.

A continuación afirmaba Juarros que si a primera vista el carisma de las actrices del teatro podía llevar a una evolución, en realidad no era así porque las obras escenificadas sólo expresaban puntos de vista masculinos y porque “la sugestión erótica del escenario” impedía que los espectadores se centrasen en la labor intelectual de las actrices y las considerasen como sujetos emocionales: “lo que ella pueda sentir como mujer no se valora²⁵”. Aunque el testimonio de Juarros se basa sin lugar a dudas en su observación de la realidad del momento, las revistas cinematográficas invitan a matizarlo. En sus páginas se admitía a veces que el cine podía beneficiar a la mujer a nivel profesional y, por tanto, mejorar su condición en la sociedad. Alguien pudo decir en el primer número de *Popular Film*:

Está muy lejos la teoría de Schopenhauer de las ideas cortas y los cabellos largos, no porque la haya destruido la melena a la garçon, que esto sería ridículo, sino porque la mujer de hoy está más cultivada, intelectualmente, que la de ayer. [...] La mujer moderna tiene en el cine un amplio campo para lucir sus aptitudes como actriz, como directora de películas o como argumentista. Y... ¡quién sabe! Acaso lo hagan mejor que los hombres²⁶.

No es difícil darse cuenta de que las actrices que respondían al tipo de mujer garbosa se vieron profesional y artísticamente valorizadas por su capacidad para *sentir*, pudiendo llegar a constituir un modelo atractivo para las mujeres espectadoras. Lo atestiguan los artículos de *Leonor de Santa Pola*, una joven cinéfila que colaboró en *Popular Film* en los años iniciales de su publicación. Véanse por ejemplo las líneas que dedicó a Elvira de Amaya quien, según ella, “hizo vibrar de intensa emoción a muchos públicos”:

En la pantalla, Elvira de Amaya es una pasional cuyo refinamiento, por el dolor que da a sus gestos, hace sentir profundamente el sentimiento que interpreta. Esto, que en las artistas extranjeras es tan difícil de hallar por la sencilla razón de que no saben sentir, y en realidad no sienten el amor, la pasión y el dolor de amar con celos y desesperación, en las españolas es un caso frecuente. Todavía nuestras mujeres creen en el amor como creen en Dios. Para ellas sufrir por amor es vivir, y su mayor alegría está en ese precioso trozo de vida del que ellas hacen un culto sagrado, fruto bendito de nuestra raza y caudal inagotable del sentimentalismo latino²⁷.

Al mencionar “la pasión y el dolor de amar con celos”, la periodista muestra que a través de los papeles que se le encomiendan, la actriz tiene acceso a unas emociones que tradicionalmente se pueden considerar como más propias de los hombres, en este caso los celos que se vinculan a menudo con el código masculino del honor.

En otro artículo sobre Celia Escudero, *Leonor de Santa Pola* alaba su capacidad para interpretar las emociones más variadas: “es siempre un caudal expresivo de sentimientos que se transforma como el agua, tomando mil colores y otras maneras como situaciones por que pasa [...] su agilidad artística está

24. JUARROS, César, *El amor en España: características masculinas*, Madrid, Páez, 1927, págs. 36-37.

25. *Ibid.*, pág. 39.

26. [ANÓNIMO], “Mujeres argumentistas y directoras de películas”, *Popular Film*, nº 1, 05.08.1926.

27. LEONOR DE SANTA POLA, “Figuras de la pantalla: Elvira de Amaya”, *Popular Film*, nº 125, 20.12.1928.

a flor de piel, como todo su temperamento²⁸". Según la periodista, el mismo hecho de haber elegido ser actriz indica que Celia Escudero tiene una curiosidad, un deseo de experimentar emociones: "De Celia Escudero podría escribirse un libro, pese a sus cortos años; dentro de la maravilla de su cuerpo flamea un corazón apasionado por todo lo que sea arte y aventura y en la breve existencia que lleva en el mundo, su espíritu un poco audaz, de mujer ávida de emociones, ha conocido los secretos que aún veda a ciertas artistas la mojigatería del ambiente doméstico²⁹". Al aparecer como una "mujer ávida de emociones", la actriz encarna la superación de las fronteras que restringen la experiencia vital de la mujer a la vez que invita a traspasarlas.

Las actrices garbosas y pasionales no fueron las únicas en despertar un pasmo o una fascinación en las mujeres espectadoras. Independientemente de su temperamento respectivo, las actrices nacionales fueron alabadas por su capacidad para expresar y sentir las emociones más diversas. Este hecho, vinculado ante todo a la voluntad de reivindicar las bazas de la cinematografía nacional, trajo consigo el reconocimiento de la profesión de actriz y de su dimensión creativa. En una entrevista con María Luz Callejo, Luis Gómez Mesa subrayó la "extensa fibra dramática" de la actriz quien, pese a interpretar papeles de ingenua, pudo transmitir la imagen interesante de una mujer creadora: "Su rostro se presta a los más opuestos gestos; sus ojos son de los que entienden los sordos y los mudos, de los que parlan solos, de los que con simples miradas interpretan miedo, regocijo, felicidad, dolor, tristeza, etc.³⁰". Hablando de Carmen Viance, que encarnó otro tipo de mujer y que algunos periodistas presentaron como un dechado de virtudes³¹, *Leonor de Santa Pola* afirmó que las interpretaciones de esa actriz no hacían sino poner de realce lo rancio de las costumbres que debían seguir las "niñas bien". La periodista empezaba por recordar que Carmen Viance representaba a la mujer de la clase media y que sus rasgos personales se adecuaban con esos papeles: "Todo en ella habla de seriedad; seriedad mesocrática en la que se educan las hijas de familia de la clase media en España; muy comedidas, muy respetuosas, muy dentro de las buenas costumbres que se han estancado en ese punto medio de la sociedad."³² Se basaba luego en la película *Las de Méndez* para afirmar que la actriz transmitía no tanto las costumbres de la clase media como su "ranciedad": "se ha inspirado en la ranciedad de costumbres españolas, donde la olla podrida es un símbolo nacional". Mediante las emociones que siente e infunde, Carmen Viance desvela más que nada el carácter antivital y aburrido de dichas costumbres:

Carmen Viance se ha mostrado, al fin y al cabo, como consumada artista, interpretando, toda la tragedia vulgar y monótona de la burguesía española. La gran artista de los ojos brujos y la sonrisa beatífica, pone en todos sus ademanes destellos de ese arte suyo tan alegre y tan personal. Su expresión es clara, inteligente y llena de sentimentalidad. Cuando el dolor desgarrar su pecho dulce de mujer buena, enamorada y mimosa, la pena honda y profunda, la tristeza mansa y silenciosa, nos hace brotar lágrimas de los ojos. Su naturalidad arranca suspiros al corazón, lágrimas a los ojos y beso a los labios. En Lada esta gama de pasiones, siempre los ojos magos, los eternos ojos brujos que Carmen Viance posee son su Musa genial,

28. LEONOR DE SANTA POLA, "Celia Escudero, flor de carne", *Popular Film*, nº 116, 18.10.1928.

29. *Ibid.*

30. GÓMEZ MESA, Luis, "Nuestras charlas. Lo que cuenta María Luz Callejo", *Popular Film*, nº 65, 27.10.1927.

31. Por ejemplo, Alfredo Miralles publicó en 1931 un artículo titulado "Carmen Viance, la burguesita que aún no se cortó el pelo" en el que subrayaba que además de ser actriz C. Viance tenía una profesión más formalita: era mecanógrafa y este trabajo se lo tomaba mucho más en serio. Acabada la jornada laboral, se dedicaba concienzudamente a las "labores caseras" sin buscar las emociones más allá de los rodajes: "No salgo nunca de noche. A las once y media, un rato de lectura en el silencio de mi alcoba; después, a dormir." (MIRALLES, Alfredo, "Carmen Viance, la burguesita que aún no se cortó el pelo", *Films Selectos*, nº 47, 05.09.1931).

32. LEONOR DE SANTA POLA, "Carmen Viance, niña de la clase media", *Popular Film*, nº 102, 12.07.1928.

la inspiración de ese arte que ellos saben hacer madrigal y dolor, pasión y alegría³³.

Otras mujeres periodistas transmitieron impresiones similares. En un artículo dedicado a Conchita Montenegro, Conchita Urquiza puso de manifiesto la alegría de la actriz: “Me siento inquieta y ansiosa entre escenas, pero me deleita representar. Quisiera representar todo el tiempo [...]”³⁴. Asimismo la página titulada “Nuestros lectores dicen” de *La Pantalla* permite comprobar que la fascinación por las actrices era probablemente compartida por muchas mujeres que iban al cine y que a veces mandaban cartas a la revista para expresar sus emociones. Por su tono exclamativo, una carta dedicada a Raquel Meller evidencia el estado de ánimo herviente de la lectora:

¡ La gracia barroca de Raquel!... Barroca, y por tanto, españolísima, de un españolismo refinado y auténtico, popular y aristocrático a la vez. [...] Ella es capaz de expresarlo todo con superabundancia expresiva: la boca sensual que muerde una naranja [...] la alegría desenfadada, el contraste, en fin, de amor y de crueldad, de sensualidad y fanatismo, son momentos magníficamente vividos por la actriz. [...] Y así es el tipo perfecto de esa Carmen tan española y tan mujer, hecha de pasión y de contraste, esencia misma de la feminidad³⁵.

Una vez más, la emoción recorre toda la descripción: la actriz aparece ante todo como una mujer que siente y que encarna un principio vital.

La voluntad de fomentar el cine nacional trajo consigo el ensalzamiento de las dotes interpretativas de las artistas, en particular de su capacidad para expresar las emociones más diversas. En 1927 *Popular Film* organizó un concurso de semblanzas literarias: se trataba de animar a los lectores a que dieran su opinión acerca de una de las actrices más populares del momento a partir de una lista proporcionada por la revista. Un lector dedicó una semblanza a Carmen Viance:

Es un milagro viviente el que se pueda expresar toda la gama de sentimientos del alma, como lo expresan esos ojos magos, esos ojos brujos, imposibles de describir ni de clasificar. [...] En todas las obras y en todas las tramas, mientras sean los ojos de Carmen Viance los que lloren o rían; en tanto sus ojos brujos tejan con hilos de luz, alegría o dolor, habrá en la pantalla el arte y la emoción que ellos quieran [...]³⁶.

Merced a sus dotes interpretativas y pese a que los papeles que le encomendaban fuesen de ingenua, la actriz pudo en ciertos casos inspirar un modelo de mujer fuerte, con temperamento y personalidad. A veces su capacidad para emocionar al público se describe en términos de poder, como lo muestra una reseña de *Las de Méndez* según la que Carmen Viance ha sido “proclamada la mejor estrella de cine española”: “la labor de la gentil “vedette” Carmen Viance es sencillamente admirable, y bien pronto la bella artista se hizo dueña de la general simpatía. Pocas veces hemos visto expresar con tanta naturalidad los sentimientos de alegría y de dolor³⁷”. La expresión “hacerse dueña de” se relaciona claramente con el arte de la actriz, con su capacidad para expresar emociones y emocionar al público.

Otra semblanza dedicada a La Romerito ejemplifica lo que la mayor parte de los textos citados parece indicar: el arte de saber expresar y transmitir emociones impulsó una verdadera literatura en torno a las actrices, una literatura que recalcaba, muchas veces con una prosa elegante y analítica, las

33. *Ibid.*

34. URQUIZA, Conchita, “Conchita Montenegro, síntesis de lo español”, *Popular Film*, nº 242, 02.04.1931.

35. ALARCÓN, Araceli J., “Raquel Meller”, *La Pantalla*, nº 33, 12.08.1928.

36. LOPORTSAC, “Carmen Viance. Lema : Carmiña”, *Popular Film*, nº 100, 28.06.1928.

37. [ANÓNIMO], “Rotundo éxito: Carmen Viance proclamada la mejor estrella de cine española”, *Popular Film*, nº 87, 29.03.1928.

dotes artísticas y el profesionalismo de aquellas mujeres excelsas. La Romerito, introducida por el lector como “la estrella más atractiva y seductora de la época actual”, es el sujeto del verbo “sentir” que se repite tres veces:

Su fino paladar artístico, el donaire de su graciosa figura, el garbo de su busto esbelto, su esa cosa inconcebible de alboroto que va pregonando su cuerpo por doquier, es su retrechera cara, bella y armoniosa en líneas, picardeada en el mirar penetrante de unos ojos negros, grandes, de largas pestañas y dulzura femenil. Es también su sonrisa alegre y franca, la estética maravillosa del mohín oportuno y la realidad de su rostro cuando expresa sentir, sin esfuerzo alguno, sino como ella sabe sentir, como su corazón siente, es lo que la ha elevado tanto en el arte mudo, hasta el extremo de colocarla a la cabeza de la cinematografía nacional³⁸.

Este enfoque de la actriz basado en el concepto de emoción demuestra hasta qué punto ésta tuvo un relieve especial en la promoción del cine nacional. Tal imperativo llevó a convocar un modelo de mujer que, a la vez que se apartaba de la feminidad tradicional, expresaba una avidez emocional, un ansia por experimentar sensaciones y emociones, o sea un deseo vital muy fuerte. La imagen de la actriz como ser privilegiado y rebosante de vitalismo emocional fue quizás uno de los elementos que llevaron a decir que a través del cine la mujer había podido acceder a un mundo emocional que la había transformado y sacado de su condición trágica. En 1933 *Popular Film* publicó un texto de Alfonso Martín Sánchez que lo afirmaba de forma rotunda y elocuente:

El cinema ha desviado el trágico destino que las pasadas generaciones habían decretado inexorablemente para la mujer española de todos los tiempos. Esta muchacha de ahora, fina y elástica, audaz y despreocupada, con un ansia desbordante de gozar intensa y voluptuosamente de la alegría de vivir, sustraída por completo a la dramática tristeza del ambiente español proyectada por una historia de grandezas que siempre estimó como una grandeza más la esclavitud de la mujer, ha sido creada íntegramente por el cine...³⁹.

38. ROCA, “La Romerito. Lema : Titán”, *Popular Film*, nº 101, 05.07.1928.

39. MARTÍN SÁNCHEZ, Alfonso, “La influencia del cine”, *Popular Film*, nº 347, 07.04.1933.

Bibliografía

- [ANÓNIMO], “Mujeres argumentistas y directoras de películas”, *Popular Film*, nº 1, 05.08.1926.
- [ANÓNIMO], “Rotundo éxito: Carmen Viance proclamada la mejor estrella de cine española”, *Popular Film*, nº 87, 29.03.1928.
- ALARCÓN, Aracéli J., “Raquel Meller”, *La Pantalla*, nº 33, 12.08.1928.
- ARESTI ESTEBAN, Nerea, “La nueva mujer sexual y el varón domesticado. El movimiento liberal para la reforma de la sexualidad”, *Arenal: revista de historia de mujeres*. Universidad de Granada : Instituto de Estudios de la Mujer, 2002, vol. 9, nº 1, págs. 125-150.
- ARNOLD, Mario, “Conchita Montenegro no quiere ser española”, *Popular Film*, nº 296, 14.04.1932.
- BALAGUER, Rafael, “La producción nacional: Garbo español”, *Cinegramas*, nº 3, 23.09.1934.
- BOQUET, Damien, NAGY, Piroška, “Une histoire des émotions incarnées”, *Médiévales 61*, automne 2011, <http://www.puv-univ-paris8.org/media/ouvr_pdf/528_IntroMed61.pdf>, [17.06.2014].
- CASINOS GUILLÉN, Arturo, “¿Contamos con artistas?”, *Popular Film*, nº 299, 05.05.1932.
- CRUZADO, Clemente, “La industria nacional”, *Popular Film*, nº 97, 07.06.1928.
- CRUZADO, Clemente, “Cumbres de la humanidad: de Tolstoi a Galdós”, *Popular Film*, nº 110, 06.09.1928.
- CRUZADO, Clemente, “La temporada que empieza”, *Popular Film*, nº 113, 27.09.1928.
- DUCH, Thom, “Las lágrimas de Dina Montero”, *Popular Film*, nº 122, 29.10.1928.
- FRUTOS LUCAS, Eva, “1907-1931. Apreciaciones generales de la prensa cinematográfica durante este periodo”, *Cinema 2002*, 1978, nº 44, págs. 60-67.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta, *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, Universidad de Valencia, 2013.
- GÓMEZ MESA, Luis, “Retrato de Conchita Piquer”, *Popular Film*, nº 26, 27.01.1927.
- GÓMEZ MESA, Luis, “Lo que cuenta María Luz Callejo”, *Popular Film*, nº 65, 27.10.1927.
- GÓMEZ TELLO, José Luis, “Crónica del estreno de Altar Mayor”, *Primer Plano*, nº 176, 27.02.1944.
- DE ESPAÑA, Juan, “Españolas en Hollywood”, *Popular Film*, nº 245, 23.04.1931.
- JUARROS, César, *El amor en España: características masculinas*, Madrid, Páez, 1927.

LEONOR DE SANTA POLA, "Carmen Viance, niña de la clase media", *Popular Film*, nº 102, 12.07.1928.

LEONOR DE SANTA POLA, "Celia Escudero, flor de carne", *Popular Film*, nº 116, 18.10.1928.

LEONOR DE SANTA POLA, "Figuras de la pantalla: Elvira de Amaya", *Popular Film*, nº 125, 20.12.1928.

LOPORTSAC, "Carmen Viance. Lema : Carmiña", *Popular Film*, nº 100, 28.06.1928.

MARTÍN SÁNCHEZ, Alfonso, "La influencia del cine", *Popular Film*, nº 347, 07.04.1933.

MIRALLES, Alfredo, "Carmen Viance, la burguesita que aún no se cortó el pelo", *Films Selectos*, nº 47, 05.09.1931.

MORIN, Edgar, *Las stars : servidumbres y mitos [Les stars, 1957]*, Barcelona, Dopesa, 1972.

ROCA, "La Romerito. Lema : Titán", *Popular Film*, nº 101, 05.07.1928.

SANTOS, Mateo, "A través del cine hablado en español", *Popular Film*, nº 458, 30.05.1935.

SUÁREZ GUILLÉN, Antonio, "Y si, lector, dijeres ser comentario", *Popular Film*, nº 94, 17.05.1928.

TORRES, Mauricio, "Rosa de Madrid", *Popular Film*, nº 61, 29.09.1927.

URQUIZA, Conchita, "Conchita Montenegro, síntesis de lo español", *Popular Film*, nº 242, 02.04.1931.

— II —
Articles (Varia)

La construcción del estereotipo del enemigo en el franquismo:
un ejercicio de historia conceptual regresiva
(1977-1936)

Francisco Sevillano Calero

Resumen: La amenaza del «enemigo interno» fue utilizada para provocar el descrédito y acosar a otros grupos y autoridades en el nuevo Estado español. Éste fue el caso del dirigente falangista Gerardo Salvador Merino, que muestra como la identidad de intereses y las lealtades personales, las alianzas oportunistas y las ambiciones cruzadas, la denostación y las inquinas afectivas fueron las principales características que movieron la competencia política por el poder.

Palabras clave: nuevo Estado español, masonería, enemigo, Gerardo Salvador Merino

Résumé : La menace du «ennemi interne» a été utilisée pour provoquer le discrédit et pour poursuivre d'autres groupes et autorités dans le nouvel État espagnol. Ce fut le cas du phalangiste Gerardo Salvador Merino, affaire qui montre comment l'identité d'intérêts et la loyauté personnelle, les alliances opportunistes et les ambitions croisées, l'insulte et les aversions affectives constituent les traits à la base de la concurrence politique pour le pouvoir.

Mots- clé : État nouveau espagnol, franc-maçonnerie, ennemi, Gerardo Salvador Merino

En España, la violencia estuvo unida a la deshumanización del enemigo conforme el golpe de Estado del 18 de julio dio paso a la realidad de una guerra en el verano de 1936. La distinción categórica entre el «amigo» y el «enemigo» se expresó en forma de estereotipos, es decir, de ideas preconcebidas que enfatizaban las diferencias. En momentos de efervescencia social, conforme se sucedieron las operaciones militares, el odio y el combate se intensificaron recíprocamente¹. La difusión de odio como emoción negativa que sirva para aglutinar en torno a una identidad colectiva e impulse a combatir al «otro» se estimula mediante la propagación de imágenes artificiales del enemigo. Estas representaciones experimentaron también una variabilidad en sus formas, como ocurrió con la identidad del «enemigo interno» en la inmediata postguerra en España².

1. Véase ANDERS, Günther, *La Haine*, París, Payot & Rivages, 2007 (ed. original en alemán de 1985), págs. 44-45.

2. Sobre la formación de la imagen estereotipada del enemigo en la guerra civil española, véase SEVILLANO, Francisco, *Rojos. La representación del enemigo en la Guerra Civil*, Madrid, Alianza Editorial, 2007 y, del mismo autor, « La imagen del enemigo en la Guerra Civil española », en *Guerras civiles. Una clave para entender la Europa de los siglos XIX y XX*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012, págs. 105-117. Hay que citar DOMÍNGUEZ ARRIBAS, Javier, *El enemigo judeo-masónico en la propaganda franquista (1936-1945)*, Madrid, Marcial Pons Ediciones de Historia, 2009, así como el artículo de este mismo autor, « La utilización del discurso antimasónico como arma política durante el primer franquismo (1939-1945) », en *Hispania. Revista Española de Historia*, nº 224 (septiembre-diciembre 2006), págs. 1107-1138. Para una visión más amplia, véanse las contribuciones reunidas en NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel y SEVILLANO CALERO, Francisco (eds.), *Los enemigos de España. Imagen, conflictos bélicos y disputas nacionales (siglos XIX y XX)*, Madrid, CEPC, 2010.

La amenaza del «enemigo interno», aun vencido, pero que continuaba empeñado en una guerra cotidiana y sorda, fue instrumentalizada por el falangismo como arma política para defender su causa, su proyecto totalitario y nacional-sindicalista. La aprobación de la ley de Represión de la Masonería y el Comunismo el 25 de febrero de 1940 agitó las disputas ideológicas y políticas que ocurrieron en la consolidación institucional del «nuevo Estado». Para entonces, las denuncias como masón se venían esgrimiendo para provocar el descrédito y acosar a otros grupos y autoridades dentro del poder establecido³. Éste fue el caso del dirigente falangista Gerardo Salvador Merino, que fue nombrado delegado nacional de Sindicatos el 9 de septiembre de 1939⁴.

La denuncia

La denuncia contra el nuevo delegado nacional de Sindicatos se produjo dos días después de su nombramiento. A través de su secretario personal, José Finat y Escrivá de Romaní, conde de Mayalde, a la sazón gobernador civil de Madrid (y que durante la guerra fue el secretario personal de Serrano Suñer), envió una carta a Salamanca con fecha del 11 de septiembre. En su misiva, indicó a Marcelino Ulibarri, delegado de Estado para Recuperación de Documentos (que con sede en esa capital dependía del Ministerio del Interior), que viera si en los archivos del organismo existían antecedentes de Gonzalo Pardo Otero, industrial y copropietario del Hotel Londres de Madrid, y de Gerardo Salvador Merino, hasta entonces notario del Colegio de La Coruña y destinado al Ministerio de Hacienda. Según información que obraba en su poder, del año 1932, Salvador Gerardo Nerino perteneció a una Logia con sede en la madrileña calle del Príncipe. El 19 de ese mes, Marcelino Ulibarri contestó que no había antecedentes en los archivos sobre ambas personas, aunque si algo apareciera, se lo comunicaría. El 5 de diciembre, en Madrid, Ulibarri volvió a escribir a José Finat, ahora ya director general de Seguridad desde su nombramiento el 26 de septiembre. Ulibarri le comunicó que le habían enviado, ese mismo día desde Salamanca, dos cartas masónicas, que adjuntaba, y que habían aparecido entre la documentación recibida desde Alicante. En esas cartas, aparecía el nombre de Gerardo Salvador Merino, confirmándose las sospechas de que pertenecía a la masonería.

Según un informe sin fecha⁵, el 29 de julio de 1941 se conoció en la Delegación Nacional de Sindicatos que se había presentado una denuncia contra Gerardo Salvador Merino, acusándole de masón, y que el Jefe del Estado, Francisco Franco, iba a proceder a su destitución fulminante para que fuera procesado el denunciado por el Tribunal Especial de Represión de la Masonería y el Comunismo. El entonces secretario general del Movimiento, José Luis Arrese, recibió la primera noticia al respecto en los días en que Gerardo Salvador Merino atendía a los detalles de su boda con María Femina Cordech de Sentmenat. Con ocasión de un despacho en el Palacio del Pardo, Franco dijo a José L. Arrese: «Ahora no se atreverá usted a defender a Gerardo Salvador».

Por su parte, Serrano Suñer contó que fue llamado por Franco, quien le comunicó en su despacho con anterioridad a uno de los habituales Consejos de ministros: «De manera que ya lo sabes: yo voy a preguntar a todos, uno por uno, su opinión». El general Saliquet había hablado ya algunas veces a

3. Sobre la imagen del masón, véase DOMÍNGUEZ ARRIBAS, J., *El enemigo judeo-masónico... op. cit.*, particularmente el capítulo VII, págs. 409-446.

4. El expediente del procesamiento puede verse en el Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH), Masonería, B, leg. 286, exp. 6.

5. Este informe fue redactado al calor de los acontecimientos del procesamiento de Gerardo Salvador Merino probablemente en el círculo de sus colaboradores más próximos. Una copia del mismo fue recibida por Dionisio Ridruejo, quien había sido destituido poco antes como director general de Propaganda, junto a Antonio Tovar, subsecretario de Prensa y Propaganda. CDMH, Ridruejo, leg. 5, exp. 5.

Franco de Gerardo Salvador Merino; y Franco le había dicho a Serrano Suñer: «Oye, mira, que Merino es un tipo de cuidado; se le ve el mandil». En el Consejo de ministros, Franco pidió el parecer a cada uno de los presentes, hablando Serrano Suñer el último. Todos dijeron que había que cesar a Gerardo Salvador Merino. Cuando fue el turno de José Antonio Girón de Velasco, que era paisano de Gerardo Salvador, dijo: «Yo, fusilar», y añadió: «No se puede perdonar a un hombre al que se ha dado tanta confianza y ha ocultado esa mácula de su pasado»⁶.

Unas horas después, la noticia fue confirmada por José Antonio Girón, ministro de Trabajo, y por José Luis Arrese, quienes hicieron, en las conversaciones que mantuvieron en el Palacio del Pardo, que Franco no tomara iniciativa alguna en tanto que no se reuniera la Junta Política de FET y de las JONS, en la que se habría de proponer la resolución oportuna del caso, fijándose la fecha para la reunión el 1 de agosto.

En esos días, Gerardo Salvador Merino estaba de viaje de novios en Mallorca. Aun el propósito de celebrar la reunión sin su presencia, Gerardo Salvador fue llamado a Madrid a las dos de la tarde del mismo día en que iba a reunirse la Junta Política, si bien la celebración de la junta fue aplazada finalmente al día 5. Gerardo Salvador pudo saber que el general Saliquet había sido quien informara a Franco, y mantuvo conversaciones con Arrese, Serrano Suñer y otros falangistas, comprobando que el afectado estado de ánimo de todos, así como su falta de reacción. Por la información obtenida se afirmó en este informe que la ofensiva había partido de «los sectores más encarnizadamente enemigos de la Falange y la Organización Sindical del Movimiento, con evidente apoyo de elementos de Inglaterra y también de algunos conocidos padres jesuitas, residentes en Madrid»⁷.

En la reunión de la Junta Política que se celebró el 5 de agosto se leyeron, ante Gerardo Salvador Merino, los documentos que le inculpaban. Gerardo Salvador pidió el poder contestar a los cargos por escrito en la reunión de la Junta Política del día siguiente. En el texto que redactó, Gerardo Salvador afirmaba de manera taxativa que la carta que servía de prueba acusatoria era falsa. Hacía más de un año y medio –según su testimonio– Antonio Correa Veglison, que por entonces era el comisario general de Información en la Dirección General de Seguridad, le informó de que existía alguna denuncia, rumor o bulo de que había pertenecido a la masonería, aunque no había dato alguno que lo corroborase. Pocos días después, Antonio Correa le comunicó que había una carta como prueba acusatoria y que, aunque creía que no tenía importancia, hablaría con Serrano Suñer, ministro de la Gobernación. Gerardo Salvador Merino recordó en su testimonio que éste le dijo que ya había hablado del caso precisamente con Antonio Correa, sin dar más importancia al asunto.

En comparación con el sigilo y la prudencia iniciales, Gerardo Salvador denunció la campaña pública difamatoria que sufría, y también contra la Delegación Nacional de Sindicatos y la misma Falange. En su defensa, afirmó que era cierto que pidió, al ser destinado a Alicante en marzo de 1934, algunas cartas de recomendación; entre ellas, una a Ceferino González, a quien había conocido por medio del hermano de la cuñada de su padre, para un conocido o amigo suyo. Asimismo, negó que aquella carta que recibió fuese la que se había leído en la reunión de la Junta Política, aunque realmente desconocía sus términos, pues la recibió cerrada. Tras volver a negar la autenticidad de la carta, Gerardo Salvador Merino afirmó rotundamente: «He aquí descubierto ya el procedimiento según el cual para que cesen las personas cuya presencia en determinados cargos molesta o perjudica a conocidos y ciertos enemigos se ha encontrado felizmente que no permanecerá en el mismo más tiempo del preciso para hacer una falsificación».

6. SAÑA, Heleno, *El franquismo sin mitos. Conversaciones con Serrano Suñer*, Barcelona, Crítica, 1982, págs. 151 y sigs. Posiblemente, ese Consejo de ministros fue el que tuvo lugar el viernes 1 de agosto de 1941.

7. CDMH, Ridruejo, leg. 5, exp. 5.

Gerardo Salvador Merino esgrimió como prueba de su inocencia la afiliación a la Falange desde comienzos de 1934, su trayectoria falangista antes de la guerra, la participación como voluntario en la misma y su actuación después, de modo que concluía: «Compárese entonces qué vale más. Si el calificativo falsificado de un masón resucitado y calentado hoy por los enemigos de la Falange y de España en una campaña ejemplar de canallería y de calumnias o mi obra ininterrumpida de varios años». En segundo lugar, denunció que pronto se produjeron manifestaciones hostiles contra su actuación, pues «a los viejos mantenedores de tinglados más o menos aparatosos en lo económico-social y a los Presidentes de grandes “truts” industriales y comerciales más conocidos e importantes, no les resultaba grata la actuación de la Delegación Nacional de Sindicatos». Y añadía que ello quizá porque se había resistido a formar parte de algunos de administración. Su posible destitución era acogida con una alegría apenas disimulada, también por quienes podían ser calificados de anglófilos. Precisamente, la campaña en su contra se había recrudecido con motivo del viaje que hizo a Alemania para conocer la organización del Frente del Trabajo Alemán. Una campaña de hostigamiento contra la que Gerardo Salvador Merino lanzó una advertencia a los jefes falangistas: «Si una voz enemiga y masónica lanza su baba traidora sobre cualquiera de vosotros en un futuro, que por este camino que andamos puede ser próximo, ¿qué haréis entonces? ¿Bastará para vuestro relevo en el servicio de España que la infamia llegue al Tribunal Especial? ¿Residirán en él, de aquí en adelante, poderes que sólo deben atribuirse al Jefe del Estado?».

El principal argumento en su defensa fue denunciar tal conjura y advertir de semejante amenaza del enemigo. Pero su alegato ante la acusación de pertenecer a la masonería denunció también la paradoja procesal que se producía en relación con la competencia del Tribunal Especial de Represión de la Masonería y el Comunismo para solicitar el procesamiento de un miembro de la Junta Política, pues poseía un fuero especial, según estableció la Ley de Fuero de las Jerarquías de FET y de las JONS⁸. La competencia procesal incumbía a la sala segunda del Tribunal Supremo, habiendo de inhibirse el juez especial y remitir lo actuado. De lo contrario, podría ocurrir que el Tribunal Especial se convirtiera en el «órgano político supremo», con capacidad soberana para juzgar, en materia política, los actos de un miembro de la Junta Política. Esta advertencia de Gerardo Salvador a los miembros de la Junta Política pretendía evitar su exoneración política y que fuese procesado sin las debidas garantías jurídicas de defensa a través de la jurisdicción especial de represión de la masonería. Gerardo Salvador Merino concluyó su alegato en los siguientes términos:

«Esta paradoja pone al desnudo el verdadero fondo de la cuestión. Un simple indicio sin fuerza ni autenticidad alguna, enarbolado por un Tribunal a todas luces incompetente, basta para que un órgano del mando político, una jerarquía política que tiene a su favor largos años de ferviente servicio a España y a la falange, los títulos que más genuinamente califican en ese servicio, a saber, la asunción del peligro en las tareas difíciles y la sangre derramada por España, y una conducta irreprochable de la lealtad del Mando y al Movimiento, se encuentra puesta en entredicho, difamada en la calle y obligada a hacer recuento de todos los minutos de su vida para responder de una inculpación infundada. No os llaméis a engaño; lo que aquí se ventila no es un problema personal mío; ni tampoco un problema de depuración del mando político. Lo que aquí se ventila es nada menos que la existencia y la virtualidad política de la Falange».

En el informe que se redactó sobre aquellos hechos se señalaba que, ante la actitud de Gerardo

8. Ley de 22 de febrero de 1941, que se publicó en el BOE de 5 de marzo. En su artículo 5, extendió el fuero, además de los consejeros nacionales, a los delegados nacionales, secretarios nacionales y jefes provinciales del Movimiento. El artículo 9 estableció que, si procesada una jerarquía, el partido resolvía exonerarla del cargo o separarla de la comunidad política, el procesado decaería automáticamente de su derecho de fuero.

Salvador Merino y los argumentos que esgrimió, Esteban Bilbao fue implacable en sus diatribas; Demetrio Carceller, hostilmente reservado; José Luna Meléndez, vacilante; y Serrano Suñer, enigmático, aunque estaba afectado⁹. Sin embargo, Gerardo Salvador Merino consiguió inicialmente evitar ser exonerado de su cargo.

La trama y la sentencia

Al día siguiente de celebrarse esta reunión, el secretario general del Movimiento, José Luis Arrese, llamó a Gerardo Salvador Merino y a Germán Álvarez de Sotomayor, entonces secretario nacional de Sindicatos, a su despacho para comunicarles que, oída la Junta Política, el presidente de la misma, Serrano Suñer, había resuelto denegar el suplicatorio solicitado por el Tribunal Especial de Represión de la Masonería y remitir las diligencias a la Sala segunda del Tribunal Supremo. Asimismo, les manifestó que la Junta Política en ningún caso abandonaría a uno de sus más destacados miembros, pues admitió Arrese que el ataque a Salvador Gerardo era una peligrosa maniobra contra el partido y el régimen, razón por la que se había dispuesto que se mantuviera en su puesto como delegado nacional de Sindicatos con el fuero y las prerrogativas inherentes al cargo. No obstante, también le comunicó la conveniencia de que se considerara suspenso en sus funciones a la espera de una resolución definitiva del caso, que con toda seguridad sería favorable, en cuyo caso se publicaría su plena rehabilitación y la confirmación de la confianza en su persona. Para no dar satisfacción alguna al enemigo se había decidido mantener a todo trance la continuidad y la actuación de todos los órganos de la Delegación Nacional de Sindicatos. El secretario nacional, Germán Álvarez, asumiría accidentalmente las funciones del delegado nacional, lo que Gerardo Salvador Merino aceptó, si bien con la condición de que hubiese una resolución rápida. En ningún caso aceptaría un resultado contrario y manifestó que esperaría su rehabilitación para proceder contra sus detractores, aunque tuviera para ello que renunciar a su cargo.

Pocos días después, Gerardo Salvador se trasladó a Cataluña. No obstante el esfuerzo por empujar la rápida resolución de su durante el mes de agosto, Gerardo Salvador no consiguió evitar que la difusión de lo que estaba ocurriendo afectara a quienes le apoyaban, propalándose todo tipo de bulos y creándose confusión entre la opinión. Ante tal situación, Gerardo Salvador Merino regresó a Madrid el 2 de septiembre, entrevistándose con Serrano Suñer. Gerardo Salvador le comunicó que no estaba dispuesto a soportar más la campaña de difamación por parte de personas tan relevantes como Demetrio Carceller y Julio Muñoz Aguilar. Por ello, y porque creía que las autoridades nacionales del partido no intervendrían para cortar la difamación y el descrédito, ni que el asunto fuera a resolverse procesalmente de manera inmediata, Gerardo Salvador Merino solicitó a Serrano Suñer como presidente de la Junta Política que aceptase su renuncia al cargo y, con ello, a su fuero y prerrogativas, pues ante todo deseaba salvaguardar su prestigio personal. Esta decisión suya fue reafirmada por carta que envió a Serrano Suñer al día siguiente, remitiendo asimismo una copia de la carta de dimisión al secretario general del Movimiento. José Luis Arrese contestó reiterando su intención de contribuir al rápido esclarecimiento de aquel asunto y expresando su deseo de que los colaboradores de Gerardo Salvador Merino en la Delegación Nacional de Sindicatos realizaran un esfuerzo extraordinario contra la desmoralización para conservar su sólida posición en la Organización Sindical.

9. CDMH, Ridruejo, leg. 5, exp. 5. Por Decreto de 9 de agosto de 1939, Ramón Serrano Suñer, ministro de la Gobernación, había sido nombrado presidente de la Junta Política de FET y de las JONS, siendo nombrado Rafael Sánchez Mazas como vicepresidente por disposición de 25 de octubre, fecha en la que también fueron nombrados José María Alfaro Polanco, Esteban Bilbao Eguía, José M.^a Areilza, Demetrio Carceller y Blas Pérez González, además de Alfonso García Valdecasas en condición de director del Instituto de Estudios Políticos, organismo dependiente de la Junta Política.

Acerca de tales hechos se sostuvo, en este informe, la idea de que los supuestos antecedentes masónicos e izquierdistas de Gerardo Salvador Merino fueron propalados por los enemigos políticos que se había creado durante su actuación al frente de la Jefatura Provincial de Falange de La Coruña. Éstos mantuvieron, desde entonces, un contacto estrecho con quien fuera gobernador civil de la provincia, Julio Muñoz Alonso, quien sucedió a Gerardo Salvador como jefe provincial de FET y de las JONS. Particularmente, Julio Muñoz Alonso manifestaba su odio y su profundo resentimiento contra Gerardo Salvador Merino y contra varios de sus colaboradores. Había ocurrido que, en la primavera de ese año 1941, Julio Muñoz estuvo apartado por una dolencia de sus funciones como jefe de la Casa Civil del Jefe del Estado¹⁰. Esta circunstancia fue aprovechada para intentar que fuera cesado del cargo, desatándose una campaña en su contra por su actuación en el Gobierno Civil y la Jefatura Provincial de La Coruña. En el informe se señaló que la intercesión de Serrano Suñer ante Franco hizo que Julio Muñoz Aguilar pudiera reintegrarse a sus funciones¹¹. Éste, según el informe, dirigió «un gran sector de la ofensiva desencadenada contra Gerardo Salvador cuya eliminación de la vida política es presupuesto fundamental para conservar su posición personal, sin graves quebraderos de cabeza».

Las imputaciones contra Gerardo Salvador Merino –se añadió– eran difundidas por algunos falangistas que ocupaban cargos en el partido, como Manuel Castro Pena, quien había sido jefe provincial de la Falange en Pontevedra en diciembre de 1936 y fue el secretario personal de José Final, ex-director general de Seguridad (cargo en el que había cesado el 10 de mayo de 1941). La trama –se precisó también– se había fraguado en Madrid, donde tras la guerra funcionaban, a veces oficiosamente, algunos grupos de información a partir de la organización y de personas que habían actuado en la «zona roja» al servicio de la «Causa Nacional». Los más importantes eran el grupo de información de Utrillas, quien fue nombrado capitán honorario del Ejército por sus servicios de información militar en «el Madrid rojo», y el grupo de información antimasónico, formado por elementos que habían constituido el grupo ya disuelto «Huestes de España». En el informe se comentó que tales grupos contaban con ficheros y datos de escaso valor y que eran dirigidos por personas de pocos escrúpulos, que ofrecían sus servicios a diversos organismos públicos, de los que habrían obtenido cantidades importantes de dinero en algunos casos. Se añadía que Utrillas estaba encarcelado por sus actividades como agente del Servicio de Inteligencia inglés. Algunas de las personas que estuvieron a su servicio también lo habían hecho con el grupo de información antimasónico, con quienes estaban en contacto Castro Pena y Carlavilla –también conocido por el seudónimo de Mauricio Karl–. Los organismos oficiales que había utilizado los servicios de estos grupos eran la Casa Militar del Jefe del Estado a través del general Uzquiano, su jefe segundo, así como la Dirección General de Seguridad por medio de su responsable, Finat. Asimismo se indicó que habían utilizado especialmente los servicios de información antimasónica el general Saliquet, un «padre jesuita de Madrid que hizo la campaña como capellán de la Legión y que se sabe que despliega una gran actividad política», y también la profesora de Carmencita Franco, la hija de Francisco Franco, que pertenecía a la Congregación de las Teresianas¹². El enlace entre todas estas personas y el grupo

10. El nombramiento se produjo el 10 de octubre de 1939. Serrano Suñer contó como fue él quien propuso al carlista Julio Muñoz Aguilar como «jefe de protocolo» de Franco durante su residencia en la casa de los condes de Muguero, en el paseo de la Isla de Burgos. Julio Muñoz estaba casado con Magdalena Muguero y Frígola. Véase SAÑA, Heleno, *El franquismo sin mitos... op. cit.*, p. 57 y sigs. Julio Muñoz había sido secretario de la Junta Suprema de la Comunión Tradicionalista y, más tarde, delegado nacional de Prensa y Propaganda de la Junta Nacional Carlista de Guerra. Tras la Unificación política, fue inspector general y jefe provincial de FET y de las JONS de Guipúzcoa, así como miembro de la Junta Política, siendo nombrado gobernador civil de La Coruña y jefe provincial del partido único hasta su designación como jefe de la Casa Civil de Franco.

11. A este comentario de la intervención de Serrano Suñer, Dionisio Ridruejo anotó de su puño y letra en la copia de este informe que recibió: «es absolutamente falso».

12. Se trató probablemente de María Dolores de Naverán y Sáez de Tejada, monja teresiana de origen vasco quien ejerció como secretaria general de «Apis» y entregó informes falsos a Carrero Blanco en muchas ocasiones. Véase DOMÍNGUEZ

de información era una mujer llamada María de las Dolores, quien era tachada como de «vida poco ejemplar» y de la que se decía que el general Saliquet tenía una cierta debilidad por ella.

Cuando fue oficial la denuncia contra Gerardo Salvador Merino, el falangista Demetrio Carceller también propaló que aquél estaba destituido y comentó que «quizás le vengan peores males insinuando que posiblemente le encarcelarán y quien sabe si más». Se jactaba públicamente de ser una de las personas que más habían hecho para que de Gerardo Salvador Merino «no queden ya ni los rabos». En el informe se comentó asimismo que al ser nombrado Demetrio Carceller como ministro de Industria y Comercio el 16 de octubre de 1940, Gerardo Salvador rechazó su ofrecimiento de ocupar la Subsecretaría del Ministerio, pues el ministro Carceller pretendió con ello someterle políticamente y así asumir de hecho el mando de la Organización Sindical. Se añadió que su resentimiento y envidia se hicieron patentes en la reunión de la Junta Política tras la que Pedro Gamero del Castillo cesó como vicesecretario general del FET y de las JONS, así como del cargo de ministro sin cartera, el 19 de mayo de 1941. En esa reunión de la Junta Política, Gerardo Salvador Merino respondió a los ataques de Carceller a la Organización Sindical. A partir de aquel momento, Demetrio Carceller se declaró su enemigo, afirmando con motivo del viaje oficial previsto a Alemania, que venía aplazándose desde febrero de 1941: «Yo me opondré siempre a que con el dinero y las divisas del estado vaya Gerardo a Alemania a vender a España».

El 29 de abril de 1941, la delegación sindical encabezada por Gerardo Salvador Merino llegó a Berlín para conocer el *Deutsche Arbeitsfront*, la organización alemana del trabajo en sustitución de los sindicatos que habían sido suprimidos. Este viaje, al que siguió la celebración del II Congreso Sindical (clausurado por franco el 21 de junio), provocó una gran preocupación e intranquilidad en Ramón Serrano Suñer, aunque se guardó de revelar sus verdaderos temores, empleando un tono despectivo y al tiempo protector en sus comentarios sobre este episodio y la persona de Salvador Merino. En el informe se señaló que Serrano Suñer, más cauto e inteligente que Carceller, borró toda huella o testimonio que permitiera descubrir el «enigma» de su posición personal.

Después de su regreso de Alemania, y durante una cena junto a otros falangistas, Gerardo Salvador Merino manifestó su desacuerdo con el planteamiento que algunas personas muy próximas a Serrano Suñer hacían del nombramiento de Valentín Galarza como ministro de la Gobernación, siendo sustituido en la Subsecretaría de la Presidencia del Gobierno por Luis Carrero Blanco, quien se oponía a la intervención de España en la guerra mundial. La conclusión que se destacó en este informe era la responsabilidad principal de Ramón Serrano Suñer en lo ocurrido:

«Es evidente que se han movido absolutamente todas las fuerzas enemigas de la Falange y con ella un gran derrumbamiento material y moral de las posiciones más fuertes del nacional-sindicalismo, pero es también bastante claro que el éxito inicial que la agrupación de dichas fuerzas enemigas ha logrado se debe también a una premeditada actitud de inhibición por parte de los Mandos Superiores del Partido, especialmente del Presidente de la Junta Política».

El Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo, que presidió el general Saliquet, dictó la sentencia el 23 de octubre de 1941¹³. En la argumentación se estableció que resultaba demostrado que Gerardo Salvador Merino había sido propuesto como hermano masón por la Gran Logia Regional del Centro, pues había sido incluido en una relación de fecha 10 de abril de 1931 para ser iniciado en la Logia Nomos de Madrid. Aun desconociéndose cuáles fueron sus actividades masónicas, las mismas quedaban al descubierto en la recomendación de fecha de 9 de marzo de 1934 en la que

ARRIBAS, Javier, *El enemigo judeo-masónico... op. cit.*, págs. 123 y sigs.

13. CDMH, Masonería, B, leg. 286, exp. 6.

Gerardo Salvador Merino fue presentado, tras ser destinado al Instituto de Enseñanza Media y Superior de Alicante, como miembro de la Logia Nomos. Asimismo, en una carta fechada en Alicante el 17 de ese mes se aludía a la visita de Gerardo Salvador al gran maestro de la Gran Logia Regional de Levante, Isidro Sánchez Martínez, quien escribía que Gerardo Salvador Merino le había dado el sobre cerrado que le fuera entregado, y que éste prometió acudir a los trabajos de la logia. La sentencia señaló que no constaba su baja ni que Gerardo Salvador hubiese presentado declaración de retractación alguna. El fallo del Tribunal Especial condenó a Gerardo Salvador Merino como autor de un delito consumado de masonería a la pena de doce años y un día de reclusión menor u accesorias de inhabilitación absoluta perpetua y separación definitiva de cualquier cargo del Estado, corporaciones públicas u oficiales, entidades subvencionadas y empresas concesionarias, gerencias y consejos de administración en empresas privadas, así como cargos de confianza, mando o dirección de las mismas e inhabilitación para los referidos empleos, remitiéndose testimonio de la sentencia, para la fijación de responsabilidades civiles, al presidente del Tribunal de Responsabilidades Políticas. Ante el recurso interpuesto por el condenado, el Consejo de ministros acordó, con fecha de 23 de octubre, el desestimar el recurso y confirmar la sentencia, si bien conmutó la pena impuesta a Gerardo Salvador Merino por la de confinamiento durante doce años y, por consiguiente, a la inhabilitación absoluta durante el tiempo de condena y a la separación definitiva de los cargos que desempeñaba¹⁴.

Afinidades electivas

Gerardo Salvado Merino había hecho amistad con el arquitecto coruñés Germán Álvarez de Sotomayor y Castro en las filas de las columnas gallegas del frente asturiano. Después de llegar a La Coruña el 13 de noviembre de 1936, tras huir de Madrid con su familia, Germán Álvarez de Sotomayor fue nombrado jefe provincial de la Falange de La Coruña, siendo Gerardo Salvador Merino el jefe local. Ambos fueron a Burgos para visitar a Serrano Suñer y, seguidamente, al general Franco a fin de pedirle que accediera a relevarles del cargo y permitirles ir al frente de combate. Germán Álvarez de Sotomayor hizo el curso de alférez provisional de Artillería en la Academia de Segovia y se incorporó a la 83 División del Cuerpo de Ejército de Galicia. Tras el acto de Unificación, Álvarez de Sotomayor presentó a Gerardo Salvador para que le sustituyera en el cargo de jefe provincial¹⁵. La posterior destitución fulminante de éste en abril de 1938, que hizo que volviera a incorporarse al frente al lado de Germán Álvarez tras la ocupación de Vinaroz, abrió un enfrentamiento marcadamente personalista con el entonces gobernador civil de La Coruña, el carlista Julio Muñoz Aguilar, quien sustituyó a Gerardo Salvador como jefe provincial de FET y de las JONS.

El partido único fue un campo de fuerzas, cuyas tensiones políticas resultaban sobre todo de las ambiciones por ocupar espacios de poder y condicionar qué decisiones se habían de tomar. A partir de relaciones y lealtades personales se fueron formando grupos de interés (y con el tiempo, parentelas políticas); es decir, grupos que, cada uno sobre la base de una actividad y unos objetivos compartidos, llevaron adelante ciertas demandas frente a otros grupos para el establecimiento, mantenimiento o mejora de formas de comportamiento inherentes a las actitudes que comparten. Éstas ofrecen los marcos de referencia para la interpretación y la evaluación de lo que acontece y de los comportamientos que se

14. En cumplimiento de esta sentencia, por Orden publicada en el BOE de 27 de diciembre de 1941, se dictó la separación de Gerardo Salvador Merino como notario de Esparraguera, causando baja en el Escalafón del Cuerpo Notarial.

15. Véase la nota *in memoriam* de Germán Álvarez de Sotomayor que se publicó en la revista *Verbo*, Serie XXVII, nº 261-262 (enero-febrero 1988), págs. 19-25, así como sus memorias tituladas *Relatos apasionados de un tiempo de guerra*, Madrid, Imp. Aguirre, 1987.

adoptan¹⁶.

Las denostaciones y el enfrentamiento tras el nombramiento de Gerardo Salvador Merino como delegado nacional de Sindicatos el 9 de septiembre de 1939 trascendieron los orígenes políticos y las diferencias ideológicas, como sucedió con las imputaciones que hizo el falangista Manuel Castro Pena contra Jesús Suevos, jefe local de Pontevedra y director del diario *El Pueblo Gallego* que era afín a Gerardo Salvador. Este enfrentamiento, que se había polarizado inicialmente en torno a la Jefatura Provincial de FET y de las JONS y el Gobierno Civil de La Coruña, llevó a reunir nuevamente a dos antiguos colaboradores: Castro Pena con el ex-diputado cedista José Finat, conde de Mayalde, estrechamente unido a Serrano Suñer en el Ministerio de la Gobernación. La denuncia por masón contra Gerardo Salvador, que acabó en manos del general Saliquet, fue lanzada, a través de la Dirección General de Seguridad, desde el entorno más cercano del ministro y jefe de la Junta Política Serrano Suñer y fue elevada al propio Franco a través de la Casa Civil del Jefe del Estado.

En este punto, la acusación se desvió de propósito inicial de Muñoz Aguilar de anular a un enemigo personal, así como del objetivo añadido de desactivar la autonomía y el potencial político de un grupo de falangistas ajeno al control de Serrano Suñer. El oportunismo de Serrano Suñer sufrió un revés precisamente con el frustrado intento de controlar la política sindical por el falangista Carceller, movido por su pretensión de aumentar su poder frente a Serrano Suñer, que también procuró al mantener una actitud favorable hacia los intereses de los aliados en la guerra mundial. La condena penal y política de Gerardo Salvador Merino fuera percibida como una amenaza política por el propio Serrano Suñer, ya mermado después del cambio ministerial de mayo de 1941 y la subsiguiente depuración de varios cargos falangistas. Una tesitura en la que, advertido personalmente por el propio Franco respecto a Gerardo Salvador, y apenas confiado de controlar realmente la Secretaría General del Movimiento a través de José Luis Arrese (tras que Gamero del Castillo quedara fuera de la dirección), Serrano Suñer quedó en una incómoda situación, que intentó salvar mediante la ambigüedad y la tibieza de su postura personal en este caso. Los deslices íntimos en la familia, quizá más que incidentes como los de Begoña, provocarían su suerte final en septiembre de 1942.

Conclusión

Este episodio político de depuración del falangista Gerardo Salvador Merino, y el cercenamiento de la autonomía del nacional-sindicalismo que supuso, no sólo fue la consecuencia de la tensión y el enfrentamiento contra un sector del falangismo «legitimista» y de «camisas viejas», que confiaba en las implicaciones que podrían tener la intervención militar en la guerra en Europa y la alianza con Alemania¹⁷. Las agudas diferencias no fueron sólo ideológicas o políticas, sino que las disputas se dieron por ocupar espacios de poder, instrumentalizándose la imagen del enemigo para ello.

El funcionamiento del sistema político del «nuevo Estado», como revela este caso, fue marcadamente personalista y movido por concretas ambiciones bajo la autoridad del general Franco y dentro del artificio del partido único, FET y de las JONS. La competencia por el poder no se produjo entre grupos de coalición alguna. La idea de «Movimiento» no fue más que una apelación a marchar hacia un objetivo común desde la tradición que legitimó el acto de la Unificación política, decretado el 19 de abril de 1937.

16. TRUMAN, David B., *The governmental process: political interests and public opinion*, Nueva York, Knopf, 1951, p. 33. La necesidad de prestar atención a las actitudes informales de los grupos de interés fue destacada por BENTLEY, Arthur F., *The process of government. A study of social pressures*, Chicago, The University of Chicago Press, 1908, especialmente el cap. VII, págs. 200 y sigs.

17. Acerca de este enfrentamiento, hay que citar THOMÀS, Joan Maria, *El gran golpe. El «caso Hedilla» o cómo Franco se quedó con Falange*, Barcelona, Debate, 2014.

El campo político se fue articulando a través de redes personales y de confianza, es decir, de vínculos entre un conjunto de actores sociales, que son los que explican su conducta y sus sentimientos de afinidad¹⁸. Un aire de familia unía a cada persona con otras. Estas relaciones informales basadas en la fidelidad personal hicieron que los actores sociales que alcanzaron puestos por designación directa tuvieran que actuar tanto desde la obligación de servicio al régimen como desde la afinidad y el compromiso ideológico y de interés con la red social de referencia¹⁹. La identidad de intereses y las lealtades personales, las alianzas oportunistas y las ambiciones cruzadas, la denostación y las inquinas en torno a algún punto o actores fueron las principales características que movieron la competencia política por el poder. En este sentido, hay que subrayar también la relevancia de los vínculos afectivos que las personas reconocen, las prácticas asociadas a las diversas formas de sociabilidad y de sensibilidad que caracterizan a cada colectivo, siguiendo la noción de «comunidad emocional» que Barbara H. Rosenwein definiera como «grupos en los que la gente se adhiere a las mismas normas de expresión emocional y valora –o devalúa– la misma o parecidas emociones»²⁰.

18. Sobre las redes de confianza y su relación con la política, véase TILLY, Charles, *Confianza y gobierno*, Buenos Aires, Amorrortu, 2010 (ed. or. en inglés de 2010).

19. Esta definición de red social no debe confundirse con la idea de «familias políticas del régimen», que analizó Armando de Miguel en relación con la naturaleza del régimen franquista como «régimen autoritario», según lo definió Juan J. Linz. Véase MIGUEL, Amando de, *Sociología del Franquismo*, Barcelona, Euros, 1975. Sobre la polémica suscitada por este estudio, hay que citar las contribuciones de Salvador Giner, Francisco Hernández, Stanley G. Payne, Ignacio Sotelo y el propio Amando de Miguel en *Papers: revista de sociología*, nº 6, 1977, así como en el libro de MIGUEL, Amando de, *La herencia del franquismo*, Madrid, Editorial Cambio 16, 1976.

20. Véase, de esta autora, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 2006, pág. 2. Las emociones y las intenciones son, así, inherentes entre sí. Una revisión crítica de la idea de que la acción y el comportamiento están determinados por las disposiciones afectivas, que son independientes de la conciencia y el control mental, puede verse en LEYS, Ruth, «The Turn to Affect: A Critique», en *Critical Inquiry*, Vol. 37, No. 3 (Spring 2001), pp. 432-472.

Bibliografía

- ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR, Germán *Relatos apasionados de un tiempo de guerra*, Madrid, Imp. Aguirre, 1987.
- ANDERS, Günther, *La Haine*, París, Payot & Rivages, 2007.
- BENTLEY, Arthur F., *The process of government. A study of social pressures*, Chicago, The University of Chicago Press, 1908.
- DOMÍNGUEZ ARRIBAS, Javier, « La utilización del discurso antimasónico como arma política durante el primer franquismo (1939-1945) », en *Hispania. Revista Española de Historia*, nº 224 (septiembre-diciembre 2006), págs. 1107-1138.
- , *El enemigo judeo-masónico en la propaganda franquista (1936-1945)*, Madrid, Marcial Pons Ediciones de Historia, 2009.
- LEYS, Ruth, « The Turn to Affect: A Critique », en *Critical Inquiry*, Vol. 37, No. 3 (Spring 2001), pp. 432-472.
- MIGUEL, Amando de, *Sociología del Franquismo*, Barcelona, Euros, 1975.
- , *La herencia del franquismo*, Madrid, Editorial Cambio 16, 1976.
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel y SEVILLANO CALERO, Francisco (eds.), *Los enemigos de España. Imagen, conflictos bélicos y disputas nacionales (siglos XIX y XX)*, Madrid, CEPC, 2010.
- ROSENWEIN, Barbara H., *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 2006.
- SAÑA, Heleno, *El franquismo sin mitos. Conversaciones con Serrano Suñer*, Barcelona, Crítica, 1982.
- SEVILLANO, Francisco, *Rojos. La representación del enemigo en la Guerra Civil*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- , « La imagen del enemigo en la Guerra Civil española », en *Guerras civiles. Una clave para entender la Europa de los siglos XIX y XX*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012, págs. 105-117
- THOMÀS, Joan Maria, *El gran golpe. El «caso Hedilla» o cómo Franco se quedó con Falange*, Barcelona, Debate, 2014.
- TILLY, Charles, *Confianza y gobierno*, Buenos Aires, Amorrortu, 2010.
- TRUMAN, David B., *The governmental process: political interests and public opinion*, Nueva York, Knopf, 1951.

Nelson Garrido : identité et hybridation dans la photographie vénézuélienne

Fabiola Velasco Garipoli

Résumé : L'œuvre du photographe vénézuélien Nelson Garrido reproduit un jeu de miroirs qui reflète les représentations collectives vénézuéliennes. A la croisée de la modernité et de la postmodernité, le corpus proposé par le photographe reprend les débats contemporains sur la grammaire visuelle de l'art latino-américain dans un contexte d'hybridation culturelle. Le passé colonial, l'influence des mass médias et leur irruption dans la dévotion populaire ont permis l'essor d'une iconographie nationale hybride, où les binômes du culte et du populaire s'estompent dans des frontières poreuses. L'idée d'une identité nationale autonome et monolithique est questionnée ici par le biais de la transgression de l'iconographie judéo-chrétienne, la mise en scène de la religiosité populaire et la présence de l'Industrie Culturelle de masse. Ainsi, l'esthétique dérangeante de Garrido dévoile le caractère polyphonique de l'identité nationale sous le paradigme de l'hybridation.

Mots-clés : Nelson Garrido, photographie, hybridation, Venezuela, identité.

Resumen: La obra del fotógrafo venezolano Nelson Garrido reproduce un juego de espejos que refleja las representaciones colectivas venezolanas. En el cruce de la modernidad y de la postmodernidad, el corpus propuesto por el fotógrafo retoma los debates contemporáneos sobre la gramática visual del arte latinoamericano, en un contexto de hibridación cultural. El pasado colonial, la influencia de los medios de comunicación masivos y su irrupción en la devoción popular han permitido el auge de una iconografía nacional híbrida, donde los binomios de lo culto y de lo popular se difuminan en fronteras porosas. La idea de una identidad nacional autocontenida y monolítica es aquí cuestionada a través de la transgresión de la iconografía judeo-cristiana, la puesta en escena de la religiosidad popular y la presencia de la Industria cultural de masas. De esta manera, la estética perturbadora de Garrido revela el carácter polifónico de la identidad nacional bajo el paradigma de la hibridación.

Palabras claves: Nelson Garrido, fotografía, hibridación, Venezuela, identidad.

Notes préliminaires

En 1991, le photographe vénézuélien Nelson Garrido remporta le Prix National d'Arts Plastiques. Cet événement signifia la pulvérisation des frontières entre l'art et la photographie. Le pays ouvrait tardivement ses portes à la légitimation de la pratique photographique comme consubstantielle à l'art contemporain. Garrido a été choisi pour la cohésion de son discours visuel et pour le bouleversement des codes de représentation sociale que son œuvre reproduisait. Malgré son épithète d'iconoclaste¹, ce photographe pourrait aussi être considéré comme un iconodoule qui cannibalise les imaginaires nationaux pour les insérer dans une *esthétique du dissensus*². Associé à l'ébranlement des valeurs consacrées par la tradition judéo-chrétienne, du catholicisme populaire et du dogmatisme politique, l'œuvre de Garrido

1. VON DANGEL, Miguel de, « Miedo no », *El Universal*, 24/01/1993, p. 4-3 (page unique)

2. RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000, p. 71.

a semé un florilège de questionnements sur l'identité nationale, le poids de la religion et l'hybridation comme paradigme sociohistorique dans le contexte vénézuélien. Depuis les années 90, son travail a été internationalisé avec sa participation à la Biennale de la Havane en 1994 et à de nombreuses expositions collectives partout dans le monde.

Né à Caracas en 1952, Garrido a passé sa jeunesse en Italie, en France et au Chili. À la fin des années 1960, il commence ses études de photographie à Paris avec l'artiste cinétique vénézuélien Carlos Cruz-Diez (1923)³. Dans les années 1980 il rentre au Venezuela. À partir de là, il se consacre à deux travaux en parallèle : la photographie documentaire et la photographie artistique. Le travail documentaire développé lui permet une approche de la culture populaire vénézuélienne qui deviendra un point de départ iconographique pour la réalisation de son œuvre artistique proprement dite. L'œuvre artistique de Garrido se caractérise par l'hybridation de symboles et de procédés techniques. Le rapprochement du photographe avec le monde du théâtre, de la danse, du cinéma et de la photo publicitaire, donnera un sens d'ensemble à son œuvre. Garrido a réalisé une grande quantité de mises en scène, parmi lesquelles nous devons plus particulièrement citer la série *Todos los Santos son muertos* (1989-1993), les œuvres *El Nacimiento del Niño Jesús* (1993), *El asesinato del Niño Jesús* (1993), *La Autocrucifixión* (1993), *La Nave de los Locos* (1999), la série *Pensamiento Único* (2008) et la série *La Gruta de la Virgen* (2009)⁴. Ces séries constituent le corpus de notre étude car elles affichent une démarche de transgression des symboles de l'identité nationale, mises au service du langage de l'hybridation culturelle en tant que processus continu qui se façonne dans la contradiction.

Les axes thématiques de Garrido alternent entre la violence, la mort, la sexualité, la société de consommation, les symboles de l'identité nationale et les croyances populaires. Dans ce sens, le photographe utilise un répertoire symbolique hétérogène et essaie d'embrasser un vaste spectre de croyances et de valeurs qui unissent la société dans son hétérogénéité. L'œuvre garridienne est alors composée d'images vernaculaires ou *idiotas* – au sens rimbaldien –, fixées dans la trame historique vénézuélienne. Ces particularités font de son œuvre un chantier iconographique qui pourrait apporter une nouvelle cartographie pour comprendre comment l'hybridation culturelle s'exprime au Venezuela, et comment elle est réinterprétée et transgressée par le langage photographique garridien. A une époque où l'art latino-américain ne cesse de s'interroger sur son Histoire et sur ses mythes nationalistes, le travail de Garrido est une voie, parmi tant d'autres, pour explorer les enjeux d'une iconographie hybride qui cherche à donner une voix aux divers capitaux symboliques qui circulent dans ces sociétés.

Les années 80 : la préparation de la scène

Le corpus visuel de Garrido est inextricablement lié à l'iconographie judéo-chrétienne et aux transgressions symboliques qui s'opèrent dans les dynamiques de l'hybridation culturelle au Venezuela. Par le biais de quelles voix s'exprime alors cette hybridation? Quels enjeux historiques et esthétiques posent la ré-articulation de l'imaginaire national dans les prises de vue de Nelson Garrido? La piste à suivre se trouve dans les premiers travaux photographiques de Garrido dans les années 80.

Au cours des années 80, Nelson Garrido réactualisa l'esprit du mouvement avant-gardiste vénézuélien de *El Techo de la Ballena* (1961 — 1964)⁵. Sa série *Muertos en Vía* (1985-1988) utilise un

3. Nelson Garrido Sánchez. *Curriculum* [1966-1989]/Centro de Documentación del Museo de Bellas Artes, Ficha Biográfica de Nelson Garrido, Caracas, Centro de Documentación del Museo de Bellas Artes, Document isolé mécanographié, 5 p.

4. Pour connaître les dernières séries de Garrido, nous vous conseillons d'aller sur son site Flickr. GARRIDO, Nelson, « Galerie des photos de Nelson Garrido », [En ligne] : <http://www.flickr.com/photos/nelsongarrido/>, [20/03/2013].

5. Cf. RAMA, Ángel, *Antología de "El Techo de la Ballena"*, Caracas, Fundarte, 1987, 224 p. A la fin des années 80, Mariana Figarella, critique et commissaire d'exposition du Musée de Beaux Arts à Caracas, exprimait son mécontentement envers

vocabulaire visuel pictural, très proche de l'informalisme. Constituée de photographies d'animaux morts sur les autoroutes de Caracas, *Muertos en Vía* dramatise la mort et cristallise le retour à la condition magmatique de la matière biologique. Cependant, le théâtre macabre est banalisé par la transgression du verbe. Les intitulés des photographies désubliment la solennité de la mort et du sacrifice. Cette moquerie s'illustre notamment dans les œuvres « Rumba qué rica rumba jajajaja » ou « Rintintín después del ataque de Comanche » (voir Fig. 1). Ici, le premier indice de la syntaxe de l'hybridation est esthétique et culturel. Cette partie de l'œuvre garridienne reprend l'esthétique de la laideur⁶ et du grotesque en l'articulant dans l'humour créole. Dans cette série, Garrido se met à la place du personnage du raconteur de blagues dans les veillées funèbres, très présent dans la culture populaire vénézuélienne. Lui, l'artiste, incarne l'archétype du bouffon de la cour qui, face à l'imminence de la mort, ose se révolter contre elle par le biais de l'humour.

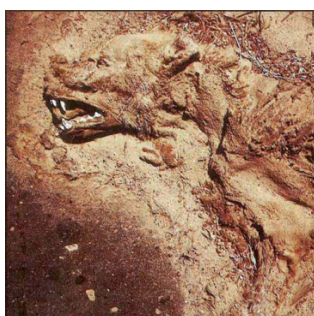


Fig.1 Nelson Garrido, *Rintintín después del ataque de Comanche*, 1985. Image sans copyright⁷

Nelson Garrido revisite l'orbite de El Techo de la Ballena, en provoquant le scandale avec la mise à nu de ce que la société cache pudiquement : les viscères, les pulsions sexuelles, l'angoisse face à la mort ; en fin de compte, le côté obscur et inavouable qui vibre dans les entrailles de toute société, comme l'avait déjà fait Carlos Contramaestre dans *Homenaje a la Necrofilia* (1962). Cette dernière exposition était pensée comme un acte d'agression contre la société endormie par les conquêtes politiques (la démocratie) et économiques (la manne pétrolière)⁸. Toute la production de Garrido pendant les années 80 dévoile, dans les mots de María Luz Cárdenas, un « ritual invocatorio de visos francamente exorcistas, como acto transformador y transformista [...] »⁹. Après ces premiers scherzos photographiques, les enquêtes de Garrido l'amèneront à la restructuration de son propre discours visuel. Dans les années qui suivront, le photographe glissera vers un langage plus iconique, en privilégiant l'iconographie nationale et son

les travaux de Nelson Garrido, Antolín Sánchez et d'autres photographes qui, d'après elle, étaient une sorte de mauvaise copie du mouvement avant-gardiste vénézuélien des années 60. FIGARELLA, Mariana, « El Techo de la Sardina » [publié initialement in *Papel Literario, El Nacional*, 17/12/1989], in *La fotografía revisada*, Susana Benko (comp.), Caracas, Fundación Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela, 2005, p. 43-47.

6. L'esthétique de la laideur contemporaine n'est pas une laideur édifiante comme celle de l'époque médiévale, c'est plutôt une laideur qui cherche à rompre le paradigme de la beauté classique et celle de la renaissance qui était celui de l'anatomie parfaite en tant que reflet du Bien dans l'esprit humain. Cette nouvelle esthétique de la laideur est une façon de fracturer les visions utopiques d'une humanité inclinée vers le Bien. Elle cherche plutôt à montrer l'obscurité dans l'esprit humain. Cf. ECO, Umberto, *Histoire de la Laideur*, Paris, Flammarion, 2007, p. 10

7. Fig.1, Nelson Garrido, *Rintintín después del ataque de Comanche*, Série *Muertos en Vía*, Photographie en couleur, format 6X6, film en couleur Kodak EPR, tirage cibachrome, taille 8X10. Numérisée par Nelson Garrido, [en ligne] : <http://www.flickr.com/photos/nelsongarrido/sets/72157594417638279/> [30/03/2013].

8. DÍAZ OROZCO, Carmen, *El mediodía de la modernidad en Venezuela*, Mérida, Fundación de la Casa de las Letras « Mariano Picón Salas », CDCHT-ULA, 1997, p. 33 et ss.

9. CÁRDENAS, María Luz, «Arte y estética en los años noventa: desplazamientos en la configuración de la imagen, la realidad y el espacio», *Estética Revista de Arte y Estética Contemporánea*, Mérida-Venezuela, n° 1, 1997, p. 32-50.

impact sur les représentations collectives de l'identité nationale.

Todos los Santos son muertos et la mise en scène de l'hybridation culturelle.

La série *Todos los Santos son muertos* a été réalisée entre les années 1989 et 1993¹⁰ au Venezuela. Dès 1988, Garrido commença à travailler sur la notion du corps sacré, d'abord avec l'exposition au Théâtre Prisma intitulée *Homaneaje al Sangrado Corazón*. Dans ces images, l'iconographie du Sacré Cœur sortait des cadres du Kitsch religieux pour s'immerger dans un espace photographique épuré grâce au nu féminin en noir et blanc mais ravagé par la présence de viscères d'animaux. D'après le critique Víctor Guede, les viscères « *asumían el rol de fetiches religiosos o de amuletos profanos*¹¹ ». Ceux-ci étaient les prolégomènes d'une étude approfondie sur les liens entre la mort, la sexualité et la religion au sens bataillien¹².

Ensuite, avec les *Estudios para Madonna and Child* présentés dans l'exposition *El Proceso* à la Sala de Fotografía del Ateneo de Caracas en 1989¹³, le chemin suivi conserve la même direction. Comme l'intitulé de l'exposition l'annonce, il s'agissait d'œuvres en construction. Dans le cas de Nelson Garrido, ses prises de vue étaient à mi-chemin entre la série précédente *Muertos en Vía* et *Todos los Santos son muertos*. L'effet de transition était donné par l'utilisation, encore une fois, des viscères portés par une femme nue censée représenter la Vierge. Le corps sacré de la Vierge vénérée est violenté par le retour de Thanatos sous forme de matière organique décomposée. Nous sommes donc en présence d'une iconographie déformée dans laquelle la Madonna tient des organes inanimés, qui nous rappellent le corps lui aussi inanimé du Christ dans la scène de *La Pietà* (voir. Fig. 2). Cela fait suite à l'enquête sur l'imaginaire religieux et le rôle du corps dans la compréhension du sacré.



Fig. 2 Nelson Garrido, *Estudio para Madonna and child*, 1989. Image sans copyright¹⁴

Finalement, en 1989, Garrido débute sa célèbre série *Todos los Santos son muertos*. Elle est composée de 20 photographies qui font allusion à l'imaginaire national religieux. Le répertoire de saints que propose Garrido se divise en deux catégories. La première est celle qui se réfère aux saints universels

10. Initialement, la série *Todos los santos son muertos* était composée par 14 photographies faites entre 1989 et 1990. Trois ans plus tard, Garrido inclut dans la série les œuvres *Santa Erótica*, *El Nacimiento del niño Jesús*, *El asesinato del niño Jesús*, *Transverberaciones* ou *La Autocrucifixión* et *La Pietà*.

11. GUEDEZ, Víctor, *La poética de lo humano en 5 fotografías venezolanas*, Caracas, Fundarte, 1997, p.49-50.

12. Le travail garridien sur les saints trouve une résonance dans la pensée de Bataille, notamment en ce qui concerne l'érotisme sacré, les liens entre sacrifice et l'amour, et la transgression comme moyen de rupture avec la discontinuité de l'être. Cf. BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, 286 p. (Collection « Reprise », n° 20).

13. EDITEUR, «El Proceso» es una muestra fotográfica diferente», *El Diario de Caracas*, 18/12/1989, p.66 (page unique).

14. Fig.2 Nelson Garrido, *Estudio para Madonna y Niño*, série *Estudio para Madonna and Child*, photographie N & B, format 6X6 cm, tirage argentique 50X60 cm sur papier baryté viré au sélénium.

dans le dogme catholique : la crucifixion du Christ (*La Autocrucifixión* de 1993), *La pietà* (1993), *San Sebastián* (1989), *Arciprés de Hita* de 1989 (Le clerc Arcipreste de Hita), *Santa Jasmín* (1990), *El Ángel Exterminador* (1989), *Santa Liberata* (1990), *La Sonrisa de Santa Liberata* (1989), *Santa Lucía* (1989) et *El Nacimiento del Niño Jesús* (1993). La seconde catégorie fait référence aux saints de l'imagerie populaire, qu'elle soit locale ou le produit de l'invention du photographe. Dans ce cas-là, l'œuvre et son titre ont aussi un caractère transgresseur. Dans cette typologie, nous trouvons les œuvres suivantes : *El Santo del Asfalto* (1989), *San Agustín del Sur* (1989)¹⁵, *Santa PanAm* de 1990 (Panamerican Airlines), *San Martín de Porra* (1989), *El Santo Niño Jesús de Atoche* de 1990 (voir Fig.3) ou Santo Niño de Atocha¹⁶, *Santa Erótica* (1993) y *El asesinato del Niño Jesús* (1993).



Fig.3 Nelson Garrido, *El Santo Niño Jesús de Atoche*, 1990. Image sans copyright¹⁷

Dans ses grandes lignes, la série *Todos los Santos son Muertos* constitue un échantillon exemplaire de la configuration du vocabulaire esthétique et symbolique de l'artiste, dont la mise en scène est le moyen d'exprimer son langage visuel par antonomase. Dans la série se croisent la culture de masse et la culture populaire comme une manière d'illustrer la complexité avec les tendances d'hybridation culturelle présentes dans l'univers socio-historique vénézuélien. L'usage d'un langage clairement figuratif ainsi que le retour aux symboles et aux archétypes sont des clés pour comprendre le travail de Nelson Garrido.

Les œuvres de cette époque révèlent l'utilisation d'un langage de subversion des symboles traditionnels sacrés religieux, culturels et politiques. Par exemple, il utilise des compositions iconographiques propres au répertoire des saints catholiques, à la différence près que dans l'espace-temps de Garrido, ces saints deviennent des êtres hypersexués accompagnés d'une pléiade d'éléments étrangers à leur représentation iconographique traditionnelle. Ces moyens de représentation et d'expression expliquent la présence, dans une même scène pseudo-religieuse, de l'iconographie traditionnelle d'un saint hybridé avec des éléments de la culture de masse comme la télévision ou Mickey Mouse, entre autres (voir Fig. 3 et 4). Dans ce contexte, le photographe évoque la grammaire visuelle hybride qui s'articule dans les autels latino-américains, où le sacré et le profane font partie d'un même espace de dévotion¹⁸.

15. Par exemple, Garrido joue ici avec l'idée d'un Saint Augustin universel et, en même temps, renvoie le spectateur à un référent local, c'est à dire une zone populaire de Caracas qui porte ce nom.

16. Encore une fois, l'artiste joue avec le mot « Atocha » (localité espagnole d'où provient une image miraculeuse de l'enfant Jésus) et le mot « Atoche » qui pourrait renvoyer au mot colloquial andin vénézuélien *toche* (adjectif qualificatif désignant une personne endormie).

17. Fig. 3 Nelson Garrido, *El Santo Niño Jesús de Atoche*, Série *Todos los Muertos son santos*, photographie en couleur, tirage cibachrome, format 6X6, taille : variable selon l'exposition. Numérisée par Nelson Garrido, [en ligne] : <http://www.flickr.com/photos/nelsongarrido/sets/72157594417382757/> [01/04/2013].

18. Dana Salvo avait recueilli la complexe structuration symbolique des autels latino-américains dans son essai photographique *Home Altars of México* (1997). Son travail documentaire montre comment l'hybridation du capital symbolique embrasse aussi la dévotion populaire. SALVO, Dana, *Home Altars of México*, New York, Thames and Hudson, 1997, 144 p.

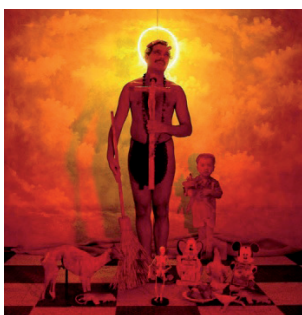


Fig.4 Nelson Garrido, *San Martín de Porra*, 1989. Image sans copyright¹⁹

Cette démarche artistique pointe vers la notion d'hybridation proposée par l'anthropologue Néstor García Canclini. Cet auteur entend par hybridation les « procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras y prácticas²⁰ ». Cette catégorie implique un degré conflictuel entre les différents éléments culturels qui se croisent dans le cadre de l'interculturalité. Pour Canclini, le processus d'hybridation renvoie au phénomène de croisement d'éléments de la culture de masse et de composantes des cultures traditionnelles, qui interagissent et se mélangent dans la construction des sociétés modernes urbaines. Cette situation suppose que les binômes traditionnels du savant et du populaire tendent à s'estomper, car les deux discours s'influencent mutuellement, surtout dans le domaine artistique.

Dans l'œuvre photographique de Garrido, l'invocation de l'hybridation se fait par le rituel de la construction d'un espace théâtral où les transactions interculturelles ont lieu. Dans la métaphore du religieux, Garrido a trouvé un moyen privilégié pour parler de la culture vénézuélienne et du déplacement du capital symbolique. Ainsi, son répertoire des saints et les objets qui les entourent font appel à la construction de l'identité nationale du pays, dans une sorte de métonymie se croisent l'influence de l'Espagne Catholique, la dévotion populaire et l'admiration naïve pour la *pop culture* américaine.

Todos los Santos son muertos montre aussi des saints catholiques insérés dans une tradition iconographique certes sacrée mais transgressée par la présence d'une sexualité explicite opposée au canon de représentation religieuse. Dans les photographies de Garrido, on peut voir des saints hypersexués où un Christ tri-phallique alterne avec des photos publicitaires de corps construits par l'industrie culturelle de masse. La conjugaison de ces deux éléments nous ramène à la critique récurrente de l'artiste contre l'idolâtrie de corps plastiques irréels et préfabriqués, imposés par une classe sociale dominante qui promeut la consommation massive de la chirurgie, et qui rejette catégoriquement les corps imparfaits et naturels, témoins de l'usure du temps, de la vieillesse et de la mort.

L'Autocrucifixion

Dans *Todos los Santos son muertos*, Garrido met en place un univers saturé de contradictions symboliques qui cassent l'ordre taxonomique pour qualifier les typologies culturelles. Cette rupture du concept d'espace culturel compact renvoie aux luttes pour contrôler le capital symbolique dans la société vénézuélienne. En ce sens, Garrido fait appel à la déconstruction des références symboliques en

19. Fig. 4 Nelson Garrido, *San Martín de Porra*, Série *Todos los Muertos son santos*, photographie en couleur, tirage cibachrome, format 6X6, taille : variable selon l'exposition. Numérisée par Nelson Garrido, [en ligne] : <http://www.flickr.com/photos/nelsongarrido/sets/72157594417382757/> [01/04/2013].

20. GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas Híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 14.

réactualisant la métaphore de l'hybridation culturelle. De ce point de vue, les images hybrides permettent de reconnaître le caractère conflictuel, d'exclusion et de superposition des composantes culturelles dans la construction des représentations collectives de l'identité nationale²¹. Ici, le discours officiel de la nation catholique et héroïque de Bolívar perd sa silhouette avec l'irruption du discours visuel de la culture populaire et de l'industrie culturelle de masse.

Le vocabulaire garridien de l'hybridation s'exprime aussi dans la combinaison dissonante des personnages et des objets. Dans son œuvre, nous rencontrons par exemple un Christ subverti avec une mandorle en néon, entouré d'une Marie Madeleine nue et de filles en bikini qui incarnent l'univers de la publicité, et donc de l'iconographie de l'industrie culturelle (voir Fig.6). Dans son répertoire des saints, le photographe inclut aussi des personnages issus de la culture de masse comme *Sainte PanAm* (provenant de PanAmerican Airlines) ou *Saint Asphalt* (iconographie inventée aux Etats-Unis sous le nom de *The Angel of the Asphalt*, 1954). Garrido nous situe donc dans un univers de densité iconique et de discours historiques superposés.



Fig. 5 Nelson Garrido, *La Autocrucifixión*, 1993. Image sans copyright²²

Ces propositions esthétiques sont associées à des dynamiques culturelles complexes dans la société contemporaine. Historiquement, les anciennes séparations entre la culture de masse et la culture populaire sont tombées en désuétude dans la mesure où le monde paysan s'est urbanisé, donnant comme résultat la création de multiculturalités qui se reconfigurent dans les changements de l'expérience de vie des individus. Selon les études du sociologue Tulio Hernández²³, dans le cas vénézuélien, les tensions engendrées par la modernité se sont exprimées dans un échange constant entre le populaire et l'industrie culturelle des médias. L'auteur fait remarquer que « [en] lo popular [...] convive la situación carencial, con la reafirmación cultural, junto a la constitución de universos estéticos y éticos, que son el resultado [...] de la interacción con los productos de la industria cultural²⁴ ». Cela a induit la médiatisation des manifestations de la culture populaire, permettant l'expansion de ces expressions auparavant recluses

21. Nikos Papastergiadis souligne, dans le contexte de l'art de la diaspora, la pertinence de parler d'hybridité pour dépasser les concepts essentialistes d'une identité culturelle immobile et atavique. Au contraire, l'art contemporain de la diaspora, avec ses traits hybrides et son contexte supranational, montre le caractère nomade et poreux de la culture contemporaine. Cf. PASTERGIADIS, Nikos, « Hibridismo y ambivalencia: lugares y flujos en el arte contemporáneo », *Revista de Occidente*, Madrid, n° 286, 2005, p. 33-44.

22. Fig.5 Nelson Garrido, *La Autocrucifixión*, Série *Todos los Muertos son santos*, photographie en couleur, tirage cibachrome, format 6X6, taille : variable selon l'exposition. Numérisée par Nelson Garrido, [en ligne] : <http://www.flickr.com/photos/nelsongarrido/sets/72157594417382757/> [01/04/2013].

23. HERNÁNDEZ, Tulio, « Exclusiones, mimetismo, yuxtaposiciones y domesticación », in ALEMÁN, Carmen Elena et SUÁREZ, María Matilde (coord.), *Venezuela: Tradición en la modernidad. Primer Simposio sobre cultura popular*, op.cit., p. 512-514.

24. *Ibid.*, p. 513.

dans des sphères régionales. Comme l'exprime Garrido lui-même²⁵, la culture populaire ne peut pas être envisagée comme un élément statique conservé dans le formol. Les expressions de la culture et de la religiosité populaire continuent d'être soumises à un processus d'historicité qui comprend l'échange symbolique entre les diverses composantes de la société²⁶. En ce sens, Garrido nous montre comment les deux niveaux de la culture se chevauchent, rendant toujours plus difficile la distinction entre un produit culturel et un autre.

Les processus mentionnés plus haut sont le résultat direct de la modernisation du Venezuela à partir de la poussée économique due à l'exploitation pétrolière. La croissance économique a apporté avec elle des transformations sociales importantes qui se sont reflétées dans l'art et les goûts sociaux. Dans ce contexte, les *mass medias* ont joué un rôle fondamental dans la construction de nouvelles sensibilités. Selon Roldán Esteva Grillet²⁷, la réflexion au Venezuela sur l'influence des médias conduirait à poser une série de paradoxes. Pour l'auteur, tant la droite conservatrice que la gauche révolutionnaire voyaient dans les médias une entité démoniaque, qui menaçait de fragmenter les valeurs de la tradition et de l'identité nationale. Dans la pratique, les médias continuaient paradoxalement à se nourrir de la culture populaire, des traditions et de façon plus emblématique encore, de la culture judéo-chrétienne. À ce propos, Esteva-Grillet affirme que « a través del cine se ensalzan arquetipos provenientes de la mismísima cultura judeo-cristiana, a saber, la madre abnegada (la Virgen) y la prostituta santa (Eva)²⁸ ». L'auteur fait ici référence aux productions du cinéma mexicain, à la promotion de la culture machiste via le tango argentin et aux productions de feuilletons radiophoniques qui tentaient de rétablir une justice sociale absente de la vie quotidienne. De cette manière, les médias ne sont pas qu'une machine de création de faux besoins de consommation, mais ils reproduisent aussi des impératifs sociaux. Culture populaire et culture de masse apparaissent alors comme des éléments d'influence mutuelle.

Dans un contexte proprement artistique, l'hybridation culturelle s'est exprimée grâce à différents mécanismes. A ce propos, García Canclini²⁹ nous offre un petit répertoire de tendances qui vont du sauvetage de l'iconographie populaire (en termes marxistes, l'iconographie des opprimés) à la mise en scène d'une esthétique postmoderne qui implique une perte de scénario (l'expression artistique au sens programmatique des avant-gardes) et celle de l'auteur (affaiblissement postmoderne de la notion d'auteur, d'authenticité et d'originalité). L'auteur explique que : « el posmodernismo no es un estilo sino la copresencia tumultuosa de todos, el lugar donde los capítulos de la historia del arte y del folclor se cruzan entre sí y con las nuevas tecnologías culturales³⁰ ». Cela nous replace dans la création d'un art de citations, de rupture avec les récits totalisateurs de la modernité et d'écroulement des paradigmes. Plus important encore : malgré l'existence de narrations multiples, García Canclini³¹ affirme que, dans notre monde globalisé, on ne dispose pas d'un récit qui puisse englober et organiser la diversité du monde contemporain. L'art contemporain est donc submergé dans des sociétés sans récits. Cependant, dans le cas des pays latino-américains, l'historicité de la culture va de pair avec sa naissance dans l'hybridation. Cela signifie que si l'on peut parler d'un récit pour l'art latino-américain, c'est de celui de l'hybridation

25. GARRIDO, Nelson, «El chavismo tiene estética de narco», interview par Osío Cabrices, Rafael, *Clímax*, Caracas, août 2002, p. 33.

26. Cf. BISBAL Marcelino, «De las mediaciones massmediáticas a la cultura popular : acotaciones de la discrepancia», ALEMÁN, Carmen Elena et SUÁREZ, María Matilde (coord.), *Venezuela: Tradición en la modernidad. Primer Simposio sobre cultura popular*, Caracas, Fundación Bigott/ Equinoccio Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1998, p. 477-490.

27. ESTEVA-GRILLET, Roldán, *Para una crítica del gusto en Venezuela*, Caracas, Fundarte, 1992, p.87-88.

28. *Ibid.*, p. 78.

29. GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas Híbridas ...*, *op.cit.*, p. 299.

30. *Ibid.*

31. GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, 5^e reimp. Madrid, Katz, 2013, p. 18-19.

culturelle. Selon ces paradigmes, Garrido nous présente une œuvre où cette simultanéité de discours culturels est présente.

Par exemple, prenons la photographie intitulée *L'Autocrucifixion* (voir Fig.5), œuvre qui clôture la série *Todos los Santos son Muertos* et qui est considérée comme l'aboutissement de ses portraits de personnages sacrés. Cette photographie propose un jeu intericonique³² avec *La Crucifixion* (vers 1305) de Giotto (1267 – 1337), fresque de la Chapelle Scrovegni de Padoue. Ici, le photographe fait de la fresque de Giotto une structure de composition et permet une extension du symbolisme de la croix pour les héritiers de la culture judéo-chrétienne. Mais pourquoi Giotto ? D'abord parce qu'il représente le premier pas de l'humanisation du Christ dans l'art Occidental mais également parce que son œuvre contient des codes de la culture des élites³³. L'idée de Garrido est justement de juxtaposer la tradition iconographique de la culture savante avec la culture populaire et l'industrie culturelle de masse, en recréant un processus analogue qui se déploie dans la société vénézuélienne. De cette façon, l'intericonicité dans l'œuvre met en place une dynamique de circularité culturelle³⁴, où les biens symboliques traversent les différentes couches de la société, en perdant leurs ancrages et leur mutisme.

L'Autocrucifixion montre aussi les rapports contradictoires qui se tissent dans les représentations collectives vénézuéliennes. D'une part, la tradition judéo-chrétienne, dépositaire du pouvoir de rédemption, montre ses faiblesses dans le processus de transculturation latino-américaine lorsque Garrido la travestit : la croix du martyr a des particularités locales – avec la déesse nationale María Lionza³⁵ et le saint José Gregorio Hernández —³⁶. Cette croix se pare d'auréoles de néon, elle est donc parasitée par la culture visuelle de masse. D'autre part, la piété populaire, avec son besoin d'interagir avec le sacré et de rétablir ce rapport direct avec Dieu, humanise le Christ et les saints, en fantasmant une sexualité qui unit les mortels dans leur dimension temporelle. Dans la grammaire garridienne, l'érotisation et l'hyper sexualisation du Christ et des saints reflètent la tradition populaire qui consiste à les humaniser et à les faire participer à la vie quotidienne. Un bon exemple de cette logique est le culte populaire des morts miraculeux³⁷.

32. L'*intericonicité* est la transposition de la catégorie linguistique *intertextualité* pour analyser le système de citations dans les images en l'appliquant à son message iconique. Nous empruntons cette catégorie au chercheur Jean Louis Jadouille. Cf. JADOUILLE, Jean Louis (et. al), *L'histoire au prisme de l'image. L'historien et l'image fixe*, Louvain, Université Catholique de Louvain, 2002, p. 16-17.

33. Roldán Esteva Grillet a très bien documenté l'importance de valeurs culturelles européennes dans la constitution du « bon » et du « mauvais » goût au Venezuela. Dès le début du XIX^{ème} siècle, l'élite créole vénézuélienne dirige son regard vers l'Europe non hispanique, en y cherchant un phare social, politique et culturel dans le but de créer des repères pour la construction de la nouvelle république. Plus tard, l'identification de la cultures des élites avec la connaissance et reproduction du patrimoine culturel européen arrive à son paroxysme avec l'imitation des mœurs françaises pendant le *guzmancismo* (1870-1977 ; 1979-1884 ; 1886-1888). Ainsi, les élites culturelles et politiques du pays héritent, au XX^{ème} siècle, une idée selon laquelle la culture savante est forcément liée à la culture européenne, notamment la littérature et les Beaux Arts français ou le patrimoine du *Trecento* et de la Renaissance italienne. Cf. ESTEVA-GRILLET, Roldán, *Para una crítica del gusto en Venezuela, op.cit.*, p. 11 et ss.

34. BURKE, Peter, *Hibridismo cultural*, Madrid, Akal, 2010, p.82-83.

35. María Lionza est une déesse proprement vénézuélienne, insérée dans un culte syncrétique autour d'une trinité qui englobe l'héritage hispanique, amérindien et africain. Dans l'iconographie la plus répandue de la déesse ou de la reine, celle-ci conserve son aspect créole et, en tant que reine, porte une couronne qui l'apparente aux symboles monarchiques et au culte de la Vierge de Coromoto, patronne du Venezuela. Cf. POLLACK-ELTZ, Angelina, *María Lionza, Mito y Culto venezolano*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello/ Instituto de Investigaciones Históricas, 1972, p. 6-7.

36. José Gregorio Hernández est un personnage qui eut une existence historique. Il fut médecin et professeur vénézuélien, caractérisé par sa ferveur chrétienne. Depuis sa mort, en 1916, il est l'objet d'un culte populaire en raison des nombreux miracles qui lui sont attribués. En 1985, après une longue lutte, il reçut le grade de « vénérable », avant dernière catégorie précédant celle de « saint ». SANABRIA, Antonio, «Hernández, José Gregorio», in RODRÍGUEZ CAMPOS Manuel (comp.) *Diccionario de Historia de Venezuela de la Fundación Polar* [cédérom], Caracas, Fundación Polar, 2003.

37. Pour une vision plus large du phénomène des morts miraculeux et leur rapport avec l'expérience sociale du sacré au

Dans le même cadre de réflexion, cette œuvre fait aussi allusion à une récupération du symbolisme primordial du sacrifice comme expression de l'érotisme sacré et, par conséquent, comme une façon de rétablir l'unité avec Dieu³⁸. La crucifixion, par ses connotations érotiques dans l'œuvre, ouvre les portes à une mise en scène de l'aspiration à l'unité – ou continuité bataillienne – perdue avec la déchéance et le péché originel. D'autre part, cette crucifixion renvoie au dogme chrétien de la Sainte Trinité avec la multiplication de triades dans la photo (les trois pénis, les trois personnages qui sont sur la croix et la présence de Marie Madeleine, le Christ et la vache-*Agnus Dei*). Le Christ martyrisé qui orne les autels des églises se trouve transgressé par la représentation d'un Christ joyeux; le Christ pudique de la tradition médiévale se dévêt dans la photographie de Garrido, pour devenir ainsi un Christ exhibitionniste et triphallique. Ce Christ de Garrido n'est pas le Fils de Dieu; c'est plutôt un Jésus en chair et en os, Jésus fait corps et faiblesse. C'est pourquoi le Jésus Christ de Garrido montre une sexualité ouverte et exhibe un corps imparfait. Ce Jésus créole s'oppose à la conception métaphysique d'un Fils de Dieu hors du temps et de l'espace.

Alors, tandis que la culture populaire se trouve dans le lieu sacro-saint des bras de la croix — auparavant espace réservé à la Vierge et aux saints³⁹ —, les icônes de la culture de masse — les femmes en bikini — sont présentées dans une corporéité plane, cartonnées et, dans le cas des miss, miniaturisées. Ici, le changement d'échelle est une façon de dégrader le stéréotype de la beauté incarné par les miss. La posture de l'artiste révèle une critique fréquente du rôle de l'industrie culturelle dans la construction de pseudo-identités sociales, basées sur la logique du marché et contrôlées par la publicité. La présence simultanée de ces éléments est l'affirmation d'une société hybride, historiquement construite sur la base d'une modernité *sui generis*, qui permet la coexistence d'un substrat populaire reconnu et consolidé et possède, en même temps, des traits propres à la culture de masse et des notions culturelles d'une société capitaliste et mondialisée. Dans l'univers esthétique de l'artiste, le croisement des divers registres culturels donne une sorte d'image-mosaïque du pays, où l'identité nationale est illustrée en tant qu'unité dans la diversité. Dans son œuvre, il ne s'agit pas de montrer une coexistence heureuse, mais plutôt une reconnaissance et un questionnement des différents registres culturels qui circulent dans la société vénézuélienne. L'hétérogénéité vénézuélienne dont nous venons de parler a un rapport essentiel avec le processus de modernisation du pays.

A cet égard, Roberto Briceño León explique les conditions spécifiques de la modernisation des sociétés latino-américaines dans une étude sur l'identité nationale vénézuélienne. Selon cet auteur⁴⁰, le Venezuela est une société en transition entre la tradition et la modernité. Cependant, si nous identifions la modernité à l'industrialisation, le Venezuela serait en dehors de ces conditions en raison de son faible développement industriel; si par modernité nous faisons référence à la prééminence d'un capitalisme autorégulé, le Venezuela continue d'être exclu de cette catégorie en vertu de son économie rentière, dérivée de sa dépendance à l'économie pétrolière; si par modernité nous faisons référence à la rationalisation des processus bureaucratiques, le Venezuela n'en serait pas un exemple clair en raison de la forte influence des liens de parenté et d'amitié autrefois renforcés par les relations de parrainage. Tout cela conduit effectivement à l'idée que la modernité au Venezuela est inachevée, ce qui permet la création de géographies culturelles anachroniques, dissemblables et cependant coexistantes.

Venezuela, Cf. FRANCO, Francisco, « El Culto a los muertos milagrosos en Venezuela: Estudio Etnohistórico y Etnológico », *Boletín Antropológico*, Mérida, n° 53, Mai- Août 2001, p. 107-144.

38. BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, op.cit., p.13-29.

39. Dans le cas particulier de cette œuvre, le Crucifix qui a inspiré Garrido est celui qui se trouve à *Santa Maria Novella* fait par Giotto. *Crucifix*/Giotto di Bondone, vers 1290-1295, tempera sur bois, 578x406 cm, Florence, Santa Maria Novella.

40. BRICEÑO LEÓN, Roberto, « El orgullo y la vergüenza de Venezuela » in ALEMÁN, Carmen Elena et FERNÁNDEZ, Fernando (coord.), *II Simposio Venezuela: Tradición en la modernidad. Los rostros de la identidad*, Caracas, Fundación Bigott/ Equinoccio Ediciones Bolívar, 2001, p. 260-261.

Ces particularités sociologiques et historiques se trouvent clairement exposées dans les mises en scène de Garrido. La série *Todos los Santos son muertos* est une image hybride car c'est le portrait d'une société à l'identité hybride. Dans cette forêt multi-référentielle, le photographe est une sorte de Lapin d'Alice au pays de Merveilles qui nous guide dans un monde bouleversé par la globalisation et portant en même temps les stigmates du traumatisme historique colonial. Ainsi, la transgression iconographique que Garrido fait de la tradition judéo-chrétienne a son corrélat dans les subversions faites par le catholicisme populaire. Aussi, la culture de masse se marie avec le kitsch religieux qui montre que l'Occident est, en Amérique Latine, un cadavre exquis composé par des codes culturels qui s'affrontent, s'adaptent et se transforment continuellement. De l'observation méditée de ces images, nous pouvons dégager une conclusion provisoire : malgré la diversité et les changements introduits par l'Industrie culturelle et le capitalisme transnational, l'identité nationale vénézuélienne a paradoxalement son ancrage dans l'hybridation. Reconnaître que la société et les points de repère de l'identité sont en constante mutation peut aider au questionnement de l'ordre établi, des mythologies nationalistes conservatrices, des stéréotypes et des représentations du social au sens large. Dans ce contexte, Garrido a essayé de recréer une isotopie infernale dans le but de choquer et d'interroger le spectateur sur tout ce qui est visible et même refoulé dans la construction imaginaire de l'identité.

Bibliographie

- BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, 286 p. (Collection « Reprise », n° 20).
- BISBAL, Marcelino, «De las mediaciones massmediáticas a la cultura popular : acotaciones de la discrepancia», ALEMÁN, Carmen Elena et SUÁREZ, María Matilde (coord.), *Venezuela: Tradición en la modernidad. Primer Simposio sobre cultura popular*, Caracas, Fundación Bigott/ Equinoccio Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1998, p. 477-490.
- BRICEÑO LEÓN, Roberto, « El orgullo y la vergüenza de Venezuela» in ALEMÁN, Carmen Elena et FERNÁNDEZ, Fernando (coord.), *II Simposio Venezuela: Tradición en la modernidad. Los rostros de la identidad*, Caracas, Fundación Bigott/ Equinoccio Ediciones Bolívar, 2001, p. 259-269.
- BURKE, Peter, *Hibridismo cultural*, Madrid, Akal, 2010.
- CÁRDENAS, María Luz, «Arte y estética en los años noventa: desplazamientos en la configuración de la imagen, la realidad y el espacio», *Estética Revista de Arte y Estética Contemporánea*, Mérida-Venezuela, n° 1, 1997, p. 32-50.
- DÍAZ OROZCO, Carmen, *El mediodía de la modernidad en Venezuela*, Mérida, Fundación de la Casa de las Letras “Mariano Picón Salas”, CDCHT-ULA, 1997.
- ECO, Umberto, *Histoire de la Laideur*, Paris, Flammarion, 2007.
- EDITEUR, «“El Proceso” es una muestra fotográfica diferente», *El Diario de Caracas*, 18/12/1989, p.66 (page unique).
- ESTEVA-GRILLET, Roldán, *Para una crítica del gusto en Venezuela*, Caracas, Fundarte, 1992.
- FIGARELLA, Mariana, « El Techo de la Sardina » [originellement publié in *Papel Literario, El Nacional*, 17/12/1989], in *La fotografía revisada*, Susana Benko (comp.), Caracas, Fundación Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela, 2005, p. 43-47.
- FRANCO, Francisco, « El Culto a los muertos milagrosos en Venezuela: Estudio Etnohistórico y Etnológico», *Boletín Antropológico*, Mérida, n° 53, Mai- Août 2001, p. 107-144.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- , *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, 5° reimp. Madrid, Katz, 2013.
- GARRIDO, Nelson, «El chavismo tiene estética de narco», interview par Osío Cabrices, Rafael, *Clímax*, Caracas, Août de 2002, p. 30-35.
- , « Galerie des photos de Nelson Garrido », [En ligne] : <http://www.flickr.com/photos/nelsongarrido/>, [20/03/2013].
- GUEDEZ, Víctor, *La poética de lo humano en 5 fotógrafos venezolanos*, Caracas, Fundarte, 1997.

- HERNÁNDEZ, Tulio, «Exclusiones, mimetismo, yuxtaposiciones y domesticación», in ALEMÁN, Carmen Elena et SUÁREZ, María Matilde (coord.), *Venezuela: Tradición en la modernidad. Primer Simposio sobre cultura popular*, Caracas, Fundación Bigott/ Equinoccio Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1998., p. 509-520.
- JADOULLE, Jean Louis (et. al), *L'histoire au prisme de l'image. L'historien et l'image fixe*, Louvain, Université Catholique de Louvain, 2002.
- Nelson Garrido Sánchez. Curriculum [1966-1989]*/Centro de Documentación del Museo de Bellas Artes, Ficha Biográfica de Nelson Garrido, Caracas, Centro de Documentación del Museo de Bellas Artes, Document isolé mécanographié.
- PAPASTERGIADIS, Nikos, «Hibridismo y ambivalencia: lugares y flujos en el arte contemporáneo», *Revista de Occidente*, Madrid, n° 286, 2005, p. 33-44.
- POLLACK-ELTZ, Angelina, *María Lionza, Mito y Culto venezolano*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello/ Instituto de Investigaciones Históricas, 1972.
- RAMA, Ángel, *Antología de "El Techo de la Ballena"*, Caracas, Fundarte, 1987.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000.
- SALVO, Dana, *Home Altars of México*, New York, Thames and Hudson, 1997, 144 p.
- SANABRIA, Antonio, «Hernández, José Gregorio», in RODRÍGUEZ CAMPOS Manuel (comp.) *Diccionario de Historia de Venezuela de la Fundación Polar* [cédérom], Caracas, Fundación Polar, 2003.
- VON DANGEL, Miguel de, « Miedo no », *El Universal*, 24/01/1993, p.4-3 (page unique).

Gênero e nação: reflexões a partir da literatura e da crítica feminista¹

Cláudia J. Maia

Resumo: O artigo discute a relação entre gênero e nação, abordando a forma como as mulheres foram pensadas e excluídas no processo de construção das nações modernas e como elas participaram de tal processo através da escrita literária. Contrariamente à perspectiva patriarcal, mais hegemônica, que instituía a domesticação feminina e restringia os papéis das mulheres àqueles de esposa e mãe, as narrativas femininas tenderam a construir papéis mais ativos e participativos para as mulheres ao “imaginar” a nação. Ao final, é apresentado um breve exemplo de como o drama nacional e a questão de gênero foram tratados em romances de uma escritora e de um escritor brasileiros na segunda metade do século XIX.

Palavras-chave: mulheres, gênero, nação, literatura brasileira

Résumé : L'article discute la relation entre genre et nation, en abordant la façon dont les femmes ont été pensées et exclues dans le processus de construction des nations modernes et la façon dont elles participèrent à la construction nationale à travers l'écriture littéraire. Contrairement à la perspective patriarcale, plus hégémonique, qui instituait la domestication féminine et restreignait les rôles des femmes à ceux d'épouse et de mère, les récits féminins ont eu tendance à construire des rôles plus actifs et participatifs pour les femmes dans “l'imagination” de la nation. Enfin, nous présentons un bref exemple de la façon dont le drame national et la question du genre ont été traités dans les romans d'une écrivaine et d'un écrivain brésiliens dans la seconde moitié du XIXe siècle.

Mots-clés : femmes, genre, nation, littérature brésilienne

Femme, réveille-toi; le tocsin de la raison se fait entendre dans tout l'univers; reconnais tes droits. [...] L'homme esclave a multiplié ses forces, a eu besoin de recourir aux chaînes pour briser ses fers. Devenu libre, il est devenu injuste envers sa compagne².

Não por acaso, resolvi iniciar este texto com um trecho das conclusões de Olympe de Gouges em sua Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne de 1791. Os escritos dessa pioneira do feminismo, assim como sua própria trajetória de vida, ilustram com precisão a discussão que aqui

1. Este artigo resulta das reflexões desenvolvidas no âmbito da minha pesquisa de pós-doutoramento realizada na Universidade Nova de Lisboa e Université de Nice Sophia Antipolis, com apoio financeiro da CAPES. Agradeço aos professores Armanda Manguito Bouzy e Manuel Lisboa, supervisores desta pesquisa, e a Greiciellen Moreira pelas sugestões e comentários ao texto.

2. GOUGES, Olympe. “Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne” in : Assemblée Nationale, [em linha]. Disponível em : <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/femmes/olymppe-de-gouges-declaration-des-droits-de-la-femme.asp>, [11/03/2014].

proponho: a relação paradoxal e, por vezes, inconsistente entre mulheres e nação – ao mesmo tempo elevadas à condição de símbolo nacional e excluídas de direitos de cidadania.

As nações modernas, constituídas ao longo do século XIX, tiveram como principal expressão o republicanismo que apregoava princípios universais e igualitários, mas que, na prática, produziu a exclusão das mulheres da esfera pública e dos direitos, utilizando como justificativa e fundamento a diferença sexual. A necessária inclusão das mulheres nos projetos burgueses de nação, entretanto, ocorreu de forma inconsistente e em função do papel que elas deveriam desempenhar como esposas e mães dos cidadãos que dariam à pátria, não podendo elas mesmas se constituírem em cidadãs efetivas.

Assim, o objetivo deste artigo é discutir a relação entre gênero e nação a partir de duas problemáticas: a) a forma como as mulheres foram pensadas e excluídas no processo de construção das nações modernas, especialmente no Brasil e b) como as mulheres, através da literatura, participaram do processo de construção nacional, produzindo imagens femininas mais positivas e ativas, diferentes daquelas mais hegemônicas, presentes nas narrativas masculinas. Para elucidar meus argumentos, apresento exemplos de como as brasileiras foram excluídas no processo tardio de construção da república e como o drama nacional e a questão de gênero foram abordados – de forma diversa – na literatura brasileira da segunda metade do século XIX, a partir de uma breve comparação entre romances de José de Alencar e Júlia Lopes de Almeida. Começo, portanto, com os conceitos de nação e gênero que possibilitam minha análise.

A imaginação nacional e as tecnologias de gênero

Benedict Anderson inaugurou uma interessante perspectiva para analisar a constituição das nações modernas ao propor pensá-las como “comunidades políticas imaginadas”. Nações não são meramente inventadas, mas “imaginadas”, uma vez que elas fazem sentido para a “alma” e são resultados de projetos e aspirações coletivas. Para Anderson, o nacionalismo é um produto cultural específico, por isso não pode ser estudado meramente como uma ideologia política ao lado do “liberalismo” e do “fascismo”, mas alinhado aos grandes sistemas culturais “que o precederam e a partir dos quais ele surgiu, inclusive para combatê-los”: a comunidade religiosa e o reino dinástico³. Explica o autor que a nação é imaginada, porque “[...] mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles⁴”. O conceito de Anderson pressupõe, assim, três termos práticos para caracterizar a forma como a nação moderna é imaginada: ela é imaginada como limitada, porque possui fronteiras finitas, ainda que elásticas; como soberana porque o conceito nasceu quando o iluminismo e a Revolução destruíam “a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divina⁵”. Por fim, a nação é imaginada como uma comunidade, porque apesar da desigualdade e da exploração que prevalecem, ela é concebida sempre “como uma profunda camaradagem horizontal⁶”. Será essa fraternidade que, segundo Anderson, justifica o fato de que nesses dois últimos séculos tantas pessoas tenham-se disposto a matar e a morrer “por essas criações imaginárias limitadas⁷”.

Uma das contribuições fundamentais da abordagem de Anderson é a importância que ele atribui ao capitalismo editorial e à cultura impressa, através do jornal e do romance, como principal meio

3. ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas*, São Paulo, Cia das Letras, 2008, p. 39.

4. *Ibid.*, p. 32.

5. *Ibid.*, p. 34.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

(discurso) para a construção do tipo de comunidade imaginada. A cultura impressa institui sentidos e representações sobre a nação, convertendo-a numa comunidade real. Através da cultura impressa, o capitalismo editorial teria colocado fim à supremacia do latim, impulsionando a vernacularização da língua e a formação de novas comunidades de leitores, composta principalmente por mulheres e comerciantes. Essas condições, criadas pelas línguas impressas, teriam possibilitado a emergência do sentimento de nação e certa “consciência nacional”. Nesse quadro de análises, o romance torna-se fundamental na modelação da nação em dois aspectos. Primeiro, por criar solidariedades ao possibilitar a construção de redes invisíveis de pessoas que partilham das mesmas leituras e expectativas, esses companheiros de leitura ligados pela letra impressa, sublinha o autor, “constituíam, na sua invisibilidade visível, secular e particular, o embrião da comunidade nacionalmente imaginada⁸”. Segundo, ao produzir sentidos e sentimentos sobre a nação que está se formando, o romance ofereceu, ao lado do jornal, “meios técnicos para ‘re-presentar’ o tipo de comunidade imaginada correspondente à nação⁹”.

Embora sublinhe questões étnicas, raciais e de grupos minoritários na representação da nação, Anderson não aborda a questão de gênero. Conforme argumenta Mary Pratt, a própria linguagem da fraternidade e do companheirismo utilizada pelo autor já indica o “antropocentrismo da imaginação nacional moderna”. As três características chave do seu conceito de nação – fronteira, soberania e fraternidade –, lembra a autora, “são metonimicamente incorporadas na figura limitada, soberana e fraterna do cidadão-soldado¹⁰”. De tal modo, ao se apropriar das formulações de Anderson, a crítica feminista tem avançado sua análise problematizando, dentre outras questões: o processo pelo qual as mulheres foram excluídas da “irmandade horizontal”, na medida em que não partilham dos mesmos direitos de cidadania; as mulheres, enquanto escritoras, participam da imaginação nacional, mas produzem imagens diferentes daquelas produzidas pelos homens. As diferenças corporais e biológicas entre homens e mulheres foram a base sobre a qual produziram as diferenças sociais e justificaram a exclusão e a desigualdade das mulheres.

Nesse sentido, o conceito de gênero, introduzido no vocabulário analítico pelas feministas anglo-saxônicas no final dos anos de 1980, tornou-se uma ferramenta importante para identificar e ao mesmo tempo negar o determinismo biológico ou a diferença sexual como explicações para as desigualdades sociais e políticas entre homens e mulheres.

Em seu conhecido artigo “Gender: A Useful Category of Historical Analysis”, a historiadora feminista Joan Scott chamou a atenção para a necessidade de construir o gênero como uma categoria analítica a fim de superar o caráter descritivo dos estudos feministas, especialmente no campo da História. Segundo ela, era preciso abandonar a noção naturalizada e estática de poder, predominante nas análises de então, por algo como o conceito de poder formulado por Michel Foucault. Nessa perspectiva, o poder deve ser entendido “como a multiplicidade de correlações de força”; pois ele é disperso, provém de todos os lados e não é algo que se conceda, adquira ou se detenha. Além disso, o poder não apenas nega, mas também “faz”; ele produz sujeitos e induz comportamentos. Outra característica dessa concepção de poder importante para a escrita da história das mulheres é a resistência, pois, conforme o filósofo francês, o poder só se exerce sobre sujeitos livres e onde haja a possibilidade de escapatórias¹¹.

Seguindo essas pistas, Joan Scott propôs o conceito de gênero a partir de duas preposições que se integram: “(1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos; (2) o gênero é uma forma primária de dar significação às relações de poder¹²”. Para Scott,

8. *Ibid.*, p. 80.

9. *Ibid.*, p. 55.

10. PRATT, Mary Louise, “Mulher, literatura e irmandade nacional”, in HOLANDA, H. B. (org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 130.

11. FOUCAULT, Michel, *História da sexualidade I*, Rio de Janeiro, Graal, 1993.

12. SCOTT, Joan W., “Gênero, uma categoria útil de análise histórica”, in *Educação e Realidade*, vol. 20, 1995, p. 86.

o gênero como categoria de análise deveria rejeitar o caráter fixo e permanente da oposição binária “masculino *versus* feminino”, e pressupor a maneira como são construídos padrões referenciais daquilo que concebemos como masculino e feminino, a fim de desconstruí-los enquanto categorias naturais e imutáveis. A autora chama a atenção para os símbolos culturalmente disponíveis no imaginário ocidental que evocam representações, com frequência, contraditórias, sobre o feminino – a exemplo de Eva e Maria como luz e escuridão, pureza e profanação, respectivamente – como um dos principais elementos da construção de gênero¹³. Tais representações são exploradas ao infinito na construção da simbologia feminina da república, pelas nações modernas. Da mesma forma, é importante compreender a linguagem da “diferença sexual” que regula e justifica as relações entre homens e mulheres como dispositivos de poder para produção de assimetrias, exclusões e desigualdades.

A teórica feminista Teresa de Lauretis, por sua vez, aprofundou a análise das *tecnologias do sexo*, indicadas por Foucault na construção de maneira universal de seres humanos e corpos sexuados, desdobrando-as em *tecnologias de gênero*. Seu argumento é de que se os sujeitos são constituídos pelas *tecnologias de sexo*, eles são também engendrados, pois são constituídos de forma diferenciada e assimétrica como homens e mulheres. O gênero “não é uma propriedade de corpos nem algo existente a priori nos seres humanos”, mas, parafraseando Foucault, “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais’ por meio do desdobramento de ‘uma complexa tecnologia política’¹⁴”. Dessa forma, para Lauretis, o gênero é tanto uma representação quanto auto-representação e, como tal, é produto e processo de certo número de tecnologias sociais, de epistemologias, de discursos institucionalizados, práticas críticas e discursivas como o próprio feminismo ou a literatura.

A partir desse quadro é possível perceber os discursos instauradores da nação como táticas de poder e tecnologias de gênero que criam posições, diferenças e desigualdades sociais e políticas entre homens – os cidadãos com plenos direitos – e as mulheres, colocadas à margem da “fraternidade horizontal” e dos direitos de cidadania. Esses discursos estabelecem fronteiras de inclusão e exclusão na esfera dos direitos por meio da construção das diferenças sexuais.

Diferença, desigualdade e soberania nacional

Retomo, então, o argumento, já assinalado por Mary Pratt, de que as mulheres não foram imaginadas como parte da irmandade horizontal pelas nações modernas¹⁵. As nações latino-americanas formadas ao longo do século XIX – e no caso brasileiro no princípio do XX – se constituíram como estados de direitos, tendo como fundamento a figura do cidadão, portador de direitos sagrados, universais e inalienáveis.

O filósofo italiano Giorgio Agamben, ao teorizar sobre a biopolítica moderna, argumenta que as *Déclaration des droits de l’homme et du citoyen* de 1789 assinalam a inscrição da vida natural na ordem jurídica-política do Estado-nação e é o instrumento pelo qual “se efetua a passagem da soberania régia de origem divina à soberania nacional¹⁶”. Por meio delas, o “súdito” se transforma em “cidadão” que, pelo simples nascimento, se tornaria portador imediato da soberania. Entretanto, conforme Agamben, na prática, cada estado-nação estabelece os limites de inclusão e exclusão na soberania ao precisar qual homem é ou não cidadão, dissipando, dessa maneira, a suposta continuidade e vínculo entre nascimento e nacionalidade. Conforme o autor, cada nação fixa e “redefine continuamente, na vida, o limiar que

13. *Ibid.*

14. LAURETIS, Teresa de, “A tecnologia de gênero”, in *Tendências e impasses... op. cit.*, p. 208.

15. PRATT, Mary, “Mulher, literatura e irmandade nacional”, *op. cit.*, p. 131.

16. AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer : o poder soberano e a vida nua*, Belo Horizonte, UFMG, 2007, p. 134.

articula e separa aquilo que está dentro daquilo que está fora¹⁷”.

Para Agamben, tal princípio já se evidencia no momento em que as Declarações são criadas, através da preocupação em diferenciar os “diretos do homem” em ativos e passivos, do qual são exemplo as Préliminares de la Constitution do Abade de Sieyès¹⁸. O parlamentar definiu como “cidadãos ativos” as pessoas com escolaridade e racionalidade suficientes para participar da construção de uma nação. As mulheres foram consideradas incapazes para essa tarefa, logo, não podiam também influenciar ativamente sobre a coisa pública. Elas podiam ser representadas, mas não se auto-representar, pois lhes foi negada a condição de indivíduo, logo de cidadãs.

As nações modernas estabelecem suas fronteiras externas para delimitar sua territorialidade, ou seja, sua soberania nacional, conforme postula Anderson; mas também estabelecem suas fronteiras internas, a fim de delimitar aqueles que são soberanos, conforme Agamben. A diferença sexual foi, assim, o limite construído para exclusão das mulheres da soberania nacional e de direitos universais. Não são mais o nascimento ou a riqueza os limites das fronteiras internas, mas as distinções de gênero. Estas, ao contrário daquelas, estão enraizadas na natureza, alheias à esfera legislativa, não podendo, assim, ser corrigidas pela lei, conforme assinala Joan Scott¹⁹.

Em seu livro *A cidadã paradoxal*, Joan Scott mostra que o conceito de indivíduo, base das Declarações, é uma das chaves para perceber a construção do processo de exclusão das mulheres. Definido, em 1789, como forma de estabelecer a igualdade de todos os homens perante a lei e eliminar privilégios políticos, a ideia do indivíduo prototípico (como individualismo abstrato) igualava todos os seres humanos, mas ao mesmo tempo “evocava uma noção de individualidade como sendo única²⁰”. As mulheres emergem nesse contexto como a diferença para confirmar, por oposição, o referente (indivíduo, universal masculino). Nas palavras da autora, “[...] a mulher não era um indivíduo, não só por ser não-idêntica ao protótipo humano, mas também porque era o outro que confirmava a individualidade do indivíduo (masculino)²¹”. Conforme ressalta Scott, as reivindicações feministas – de que naquele momento Olympe de Gouges é a principal porta voz – revelavam os limites do princípio de liberdade, igualdade e fraternidade propagado pela revolução ao negar o direito de cidadania ativa às mulheres. Da mesma forma, sublinha a autora, ao chamar a atenção para a diferença que as mulheres incorporam, as feministas revelavam os limites da universalidade das Declarações.

Não obstante as diferentes nuances, não se pode negar a ressonância dos princípios revolucionários franceses na imaginação das nações modernas. No Brasil, apesar do republicanismo tardio, foi a Marselhesa que embalou os entusiastas da república em 1889, quando a monarquia foi deposta. Foi também sob os princípios da universalidade e igualdade dos direitos de matriz francesa que o aparato legislativo da república brasileira foi instituído.

Assim, a Constituição de 1891 aboliu as distinções de riqueza e nascimento, mas manteve as de gênero, restringindo a cidadania ativa aos homens alfabetizados maiores de 21 anos; as mulheres – mesmo maiores e alfabetizadas – foram excluídas do direito de votar, serem votadas e de ocuparem cargos públicos. O código civil de 1916, por sua vez, negou às mulheres a condição de indivíduo e estabeleceu explicitamente a incapacidade das casadas, ao lado de menores, loucos e índios. Elas não podiam administrar ou receber bens, exercer o pátrio poder e a tutoria ou trabalhar fora de casa sem a autorização do marido. Dessa forma, as mulheres casadas não somente ficavam excluídas do direito de cidadania, mas também totalmente dependentes do marido em termos jurídicos e financeiros. O

17. *Ibid.* p.135-138.

18. *Ibid.*

19. SCOTT, Joan W., *A cidadã paradoxal*, Florianópolis, Mulheres, 2002, p. 73.

20. *Ibid.*, p. 32.

21. *Ibid.*, p. 34

casamento, definido pelo código como um contrato, constituía o instrumento legal pelo qual os homens asseguravam o direito político sobre as mulheres, o acesso sistemático aos seus corpos e à sua domesticação. Ao se casarem, as mulheres entravam em uma relação desigual quando, em troca de proteção, deviam submissão e obediência a seus maridos²². Conforme a feminista francesa Colette Guillaumin, através do casamento, as mulheres e seus corpos são apropriadas de forma coletiva pela família – através do trabalho e da maternidade – e de forma privada pelos homens²³.

Então, as brasileiras, assim como as mulheres nas nações modernas, foram legalmente arremessadas para fora das fronteiras da cidadania e colocadas às margens da nação. Em decorrência, a necessária inclusão delas se dá de forma inconsistente, não como indivíduos político, mas como o “outro”, e em função da sua capacidade reprodutora e de “servir” como mães dedicadas e esposas obedientes à nação. Conforme argumenta Mary Pratt e outras críticas, o que a república burguesa oferecia às mulheres era a “maternidade republicana”, ou seja, o papel de produtora de cidadãos, não sendo elas mesmas cidadãs. Pelo contrário, o exercício da cidadania aparecia como inconsistente com os papéis de mãe e esposa. Segundo Pratt, “[...] como mães da nação, elas são precariamente outras para a nação. Ao invés de soberanas, são imaginadas como dependentes. [...] Seus corpos são locais para muitas formas de intervenção, penetração e apropriação no terreno da irmandade horizontal²⁴”. Mas eles permanecem fora do controle delas mesmas na medida em que elas estavam, dentre outras restrições, impedidas de morrer pela nação, único direito que, segundo Anderson, resume o poder da comunidade imaginada.

Dessa forma, outra importante chave para entender a relação entre gênero e nação é a utilização de ícones de mulheres como símbolos nacionais e a proliferação de imagens do corpo biológico feminino como forma de apagar seu corpo social. Joan Scott sublinha que as mulheres frequentemente eram representadas pelos republicanos franceses como seio – nutriz não criadora – imagem que igualava feminilidade a passividade, por oposição ao homem como cidadão e conquistador da natureza²⁵. Fortemente influenciado pelo positivismo francês, o artista plástico Pedro Bruno, autor do quadro “A Pátria”, um dos mais emblemáticos do imaginário republicano brasileiro, também explora na sua arte as funções biológicas do corpo feminino ao representar a pátria, como explica: “Eu quis cantar um hino às mães do Brasil; quis prosternar-me aos pés de todas as mães desta terra, cujo leite fecundo é a seiva divina que, alimentando vidas, cria povos construindo pátrias [...]”²⁶.

Mary Pratt, por sua vez, lembra ícones como as virgens nacionais que nas Américas servem de exemplos: as indígenas La Malinche, Pocahontas, Iracema, ou a imagem universalizada da índia violentada. Nos discursos patrióticos na América Latina, as “imagens femininas são usadas como símbolo da nação – representando, quase sempre, o que está em jogo entre grupos de guerreiros²⁷”. É assim que tais imagens são também fartamente construídas e exploradas pelos grupos políticos que disputam a liderança e a hegemonia da república no Brasil, a fim de fazer prevalecer no imaginário coletivo seu tipo de nação²⁸. Na guerra de imagens, ora a república é representada como uma virgem guerreira que lidera o povo; ora como uma mulher decaída, com seios fartos à mostra, sugerindo alimentar os filhos corruptos.

As mulheres são imagens projetadas, objeto da imaginação masculina, não sendo elas mesmas

22. MAIA, Cláudia J., *A invenção da solteirona*, Florianópolis, Mulheres, 2011; PATERMAN, Carole, *O contrato sexual*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993.

23. GUILLAUMIN, Colette, *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Paris, Côté-femmes, 1992.

24. PRATT, Mary, “Mulher, Literatura e irmandade nacional”, *op. cit.*, p. 131.

25. SCOTT, Joan, *A cidadã paradoxal*, *op. cit.*

26. BRUNO, Pedro, Pronunciamento... *apud* RESENDE, Maria Ângela de A., “Mater dolorosas, mães virtuosas: mulheres escrevem a Pátria”, in *Nação e Identidade: ensaios em literatura e crítica cultural*, São João del Rei, UFSJ, 2007, p. 112.

27. PRATT, Mary, “Mulher, literatura e irmandade nacional”, *op. cit.* p. 133.

28. CARVALHO, José Murilo, *A formação das almas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

convidadas a se imaginarem ou a imaginarem a nação. Essa situação reverbera no papel construído para as mulheres na literatura como musas inspiradoras, objetos da criação jamais criadoras. Explica também a longa e difícil entrada das mulheres na cultura impressa durante o século XIX na América Latina, especialmente no Brasil. Restrições de todo tipo eram impostas àquelas que desejavam seguir a carreira das letras, especialmente as de ordem biológicas, pois a leitura, a escrita e a inventividade eram consideradas perigosas à saúde mental e física das mulheres²⁹.

Não obstante, mesmo em situação desigual, desfavorável e em menor proporção, as mulheres participaram da cultura impressa como escritoras, jornalistas e leitoras, produzindo imagens de si mesmas e da nação. Destarte, passo à segunda problemática que gostaria de abordar, ou seja, a de que as mulheres participam das narrativas da nação; entretanto, frequentemente produzem representações e sentidos diferentes das masculinas.

Domesticação e insubmissão na imaginação da nação brasileira

Conforme já assinali, as *tecnologias de gênero* indicadas por Teresa de Lauretis possibilitaram avançar o terreno da subjetividade, mostrando que o sujeito é constituído, mas ele é também engendrado. Assim, se as condições de produção de homens e mulheres são diferentes, se eles são modelados em representações sociais distintas, então podemos concluir que eles também se posicionam, percebem e projetam o mundo e a si mesmos de maneiras diversas. Não se trata de sustentar a ideia de que o sexo determina a criatividade ou a maneira como o sujeito se imagina no mundo, mas como argumenta Tânia Swain, “as condições de produção e imaginação do sujeito interferem na problemática e na construção da própria narrativa, recortada ou reagrupada segundo os códigos ou as normas arbitrárias e temporais, elas mesmas formadas na historicidade³⁰”. Não significa também reconhecer uma identidade única da escrita feminina, mas o fato de ser mulher indica uma posição no discurso e as maneiras pelas quais ela concebe sua pátria.

Desse modo, a crítica literária feminista tem destacado que muitas escritoras adotam uma perspectiva subversiva às narrativas oficiais e hegemônicas sobre a nação, como é possível perceber nos romances nacionalistas de escritoras latino-americanas estudadas por Mary Pratt³¹; ou de brasileiras estudadas por Débora Ferreira. Para esta última, contrariamente a uma perspectiva patriarcal que relega as mulheres somente à esfera doméstica, as escritoras estudadas por ela exibem mulheres que se posicionaram frente à administração da nação e romperam os padrões de obediência e omissão. Ferreira assinala ainda que as narrativas femininas na América Latina, no contexto da imaginação nacional, primam por relações mais horizontais entre a protagonista e as outras mulheres da trama³².

Se as narrativas masculinas da nação celebram a domesticidade feminina e as mulheres aparecem geralmente como corpos dóceis, passivos, submissos ou incompatíveis com a república, as narrativas femininas parecem subverter essa lógica ao destacar a insubmissão feminina. Portanto, para elucidar meu argumento, gostaria de finalizar com um breve exemplo de como uma escritora e um escritor brasileiros abordaram em suas narrativas o drama da construção nacional na segunda metade do século XIX, quando a questão do nacionalismo é pensado no contexto da expansão burguesa e está associada aos ideais republicanos e de modernização da sociedade.

29. TELLES, Norma, *Escritoras, escritas, escrituras*, São Paulo, Contexto, 1997.

30. SWAIN, Tânia N., *História e literatura: mulheres de letras, mulheres de aventura*, Brasília, 2011. Disponível em : www.tanianavarrowswain.com.br. [12/02/2012].

31. PRATT, Mary, “Mulher, literatura e irmandade nacional”, *op. cit.*

32. FERREIRA, Débora R. S., *Pilares narrativos*, Florianópolis, Mulheres, 2004, p. 37.

José de Alencar foi sem dúvida o escritor brasileiro que mais se ocupou da questão nacional no século XIX, especialmente através dos seus romances indianistas, nos quais a gênese nacional passa pela idealização do indígena e a relação de subordinação deste ao colonizador. Em seus romances urbanos, entretanto, o drama da construção nacional é representado pelas relações amorosas na sociedade carioca e são algumas mulheres, convertidas a princípios burgueses, os símbolos da identidade nacional. Tanto Lúcia, protagonista de *Lucíola* (1862), quanto Aurélia, protagonista de *Senhora* (1875), são heroínas que no início das narrativas são transgressoras e que exercem um poder que passou a ser considerado impróprio às mulheres. A primeira, como rica cortesã; a segunda, como rica herdeira que, literalmente, compra o marido para vingar-se do desprezo sofrido quando era pobre. Ambas são vitimadas pelo meio social e por uma família desestabilizada. Contudo, ao final dos romances, as personagens, embora não sejam redimidas pela maternidade, dobram-se diante da figura masculina; são domesticadas, tornando-se submissas para constituição da estabilidade da família, base sob a qual Alencar projeta a nação³³. Lúcia se redime ao sair da vida pública, representada tanto pela prostituição quanto pelo centro do Rio de Janeiro, para dedicar-se aos cuidados da irmã mais nova, abdicando dos prazeres sexuais, inclusive com o amado Paulo. Ao final do romance, a família (formada pela irmã, Lúcia e Paulo) é recomposta através da subordinação de Lúcia. Mesmo assim, a heroína é sacrificada com a morte, única forma de higienizar a família e sua descendência dos males da prostituição; seu corpo serve de túmulo para o filho já morto no ventre. Aurélia, após operar uma conversão do marido aos valores burgueses (de homem trabalhador, poupador e chefe de família), cai submissamente aos pés dele e, ajoelhada, implora-lhe o perdão. O casal convertido e redimido está pronto para formar, por fim, uma família. Tanto num romance quanto no outro, o papel fundamental da mulher na nação, o seu dever patriótico, não é o de progenitora, mas ela é o meio através do qual o homem abandona hábitos aristocráticos da “boa vida” e se aburguesa. A domesticação das personagens, por sua vez, remete ao destino da nação de dobrar-se ao ideal burguês de civilização, assinalando que a nação de fato nasceu.

Na segunda metade do século XIX, a batalha interna no Brasil era contra os males da escravidão e da monarquia, consideradas responsáveis pelo atraso no progresso da nação. Essa problemática da construção nacional que aparece apenas sugerida nos romances de Alencar, político conservador, é, por sua vez, explicitada no romance abolicionista *A família Medeiros* (1893), de Júlia Lopes de Almeida. Ao contrário de Alencar – um dos autores mais conhecidos e estudados no Brasil – Júlia é hoje uma escritora pouco conhecida e seu nome raramente aparece na história da literatura brasileira, embora, à sua época, tenha sido uma das escritoras mais talentosas e mais lidas; chegou a ser indicada para a Academia Brasileira de Letras e recusada pelo fato de ser mulher³⁴.

Ainda que os romances de Júlia sejam predominantemente urbanos, *A família Medeiros*, seu romance inaugural, se passa no interior de São de Paulo, mas a temática da modernização e dos valores burgueses é retratada através da protagonista Eva, uma moça moderna, muito bem instruída, rebelde, abolicionista, que administrava de forma racional a fazenda que herdou do pai, onde utilizava o trabalho livre e tecnologias avançadas no cultivo da agricultura. Eva é órfã e rejeitava o casamento. Assim, sem a presença efetiva do pai, irmão ou marido para protegê-la e comandá-la, vivia de forma mais livre, embora estivesse também mais exposta às suspeitas da sociedade provincial e patriarcal. Por esse motivo, recaí sobre ela a acusação de comandar as ações abolicionistas na região, uma delas na fazenda do próprio tio.

A questão central do romance é a oposição entre Eva e o tio, um homem conservador, escravocrata, latifundiário, pai e marido severo. O comendador Medeiros é a metáfora de uma “velha” ordem

33. MOREIRA, Greiciellen R., *Identidade nacional, uma questão de gênero em Lucíola e Senhora*, São Paulo, Biblioteca24horas, 2013.

34. O romance *A família Medeiros* foi escrito em 1888, quando Júlia retornou ao Brasil, após seu casamento em Lisboa, mas só veio a público em 1891, como folhetins em jornal, sendo editado em livro somente em 1893.

representada pela aristocracia rural, pelo sistema escravista e pela monarquia, considerados empecilhos ao desenvolvimento e ao progresso da nação. Eva, por sua vez, é a metáfora de uma ordem nova e emancipada que se constituía, a burguesia, com seus valores associados ao modelo de família conjugal, ao republicanismo e, sobretudo, ao trabalho livre. Conforme apontou Débora Ferreira, uma das características da literatura escrita por mulheres nesse período é a construção das protagonistas como mulheres sozinhas, por isso mais ativas, em oposição aos papéis masculinos fracos e quase inexistentes. Essa característica está presente também no romance de Júlia. A história é narrada por Otávio Medeiros, mas dela ele participa muito mais como espectador do que como protagonista, pois passa parte da trama doente em uma cama. Além disso, é um homem sem muitas convicções. Aqui o drama da nação pode ser percebido através da relação amorosa entre Eva e o primo Otávio. Mas ao final, Eva opta por um casamento mais igualitário com o irmão de criação, Paulo, abolicionista, sem família, como ela, e que partilha os mesmos ideais, sugerindo, dessa maneira, a impossibilidade da união entre as duas ordens: monarquia escravocrata e burguesia republicana. Ao contrário, o futuro da nação estaria justamente na superação da primeira pela segunda.

Tanto em Alencar quanto em Júlia, a família burguesa é metáfora da nação. Contudo, se em Alencar elas (a família e a nação) se fundam na domesticação e submissão feminina, em Júlia, ao contrário, elas se fundam justamente na emancipação e na liberdade da mulher. As três protagonistas dos romances são mulheres ricas e atuam na esfera pública/econômica como administradoras dos próprios negócios – embora as personagens de Alencar, Lúcia e Aurélia, o façam de forma indireta. Alencar, entretanto, retira o exercício desse poder de suas personagens ao dobrá-las ao amor romântico heterossexual e à família. Dessa maneira, o autor afasta suas protagonistas da esfera pública, agora espaço de atuação exclusivamente masculina, pois o papel que cabe às mulheres na nação imaginada por Alencar – e que se tornou real – é o de mãe e o de esposa, restrito ao âmbito doméstico. Júlia, por sua vez, ao casar Eva com o irmão Paulo, sem amor carnal e por escolha da protagonista, que deseja dividir as preocupações e os negócios da fazenda, sugere uma relação mais igualitária e simétrica, na qual homem e mulher não estão separados em esferas de atuação, mas partilham (como irmãos) o poder. Na nação imaginada por Júlia, as mulheres de fato fazem parte da “irmandade horizontal”. Além disso, a atuação da protagonista de Júlia não se restringe ao campo sentimental (como em Alencar), mas a autora a coloca no centro de transformações sociais e como pivô do movimento que pôs fim ao último suspiro da Monarquia e foi o prelúdio da República.

Tânia Navarro Swain, ao discutir a literatura escrita por mulheres, sublinha que “as mulheres recebem de sua época suas condições de produção e as ultrapassam, manifestando, porém, sua pujança na crítica do social, transformando-o, por sua escrita e sua existência³⁵”. As escritoras fazem da escrita uma forma de entrar e sair do gênero; assim a literatura não é somente um dos meios pelos quais elas participaram da imaginação nacional, mas é, também, e sobretudo, uma forma de resistência e de desestabilizar as fronteiras impostas pelas distinções de gênero ao exercício pleno dos seus direitos ontem e ainda hoje.

Portanto, o fato de as mulheres terem conquistado a tribuna e a condição de indivíduos ao longo do século XX não significou, contudo, a igualdade plena de direitos no terreno da “irmandade horizontal”, nem a eliminação das distinções de gênero como limites de exclusões e base de desigualdades. Conforme lembra Giorgio Agamben, é possível que os limites que definem a inclusão/exclusão, assim como o valor sobre a vida, não tenha feito outra coisa senão alargar-se na história recente do Ocidente. Por isso, os corpos e a vida das mulheres continuam apropriados, passando agora eles mesmos a cumprir a função de territórios de jurisdição e soberania masculina, como mostra Rita Laura Segato ao analisar, por exemplo,

35. SWAIN, Tânia N., “História e Literatura...”, *op. cit.*

os crimes de feminicídio precedidos de estupros em Ciudad Juarez no México³⁶. O aumento da violência física e sexual contra mulheres em todo mundo, não mais restrita ao espaço doméstico, expressa os limites do direito de liberdade feminina e assinala, também, a soberania masculina sobre os corpos femininos e emite os signos de poder e de impunidade³⁷. As mulheres e seus corpos continuam também como símbolos e campo de disputas político-ideológicas das quais são exemplos a recente polêmica que envolveu o uso do véu islâmico. De um lado, estados fundamentalistas que obrigam seu uso e, do outro, estados democráticos que proíbem; ou ainda os silêncios e empecilhos impostos ao avanço dos direitos reprodutivos femininos. Todas decisões soberanas que passam alheias ao desejo e às ideologias das próprias mulheres.

A espetacularização de imagens do feminino hoje não mais como mães em suas funções biológicas de amamentar os filhos da pátria ou “virgens nacionais”, mas como corpos potentes que invadem todos os espaços – inclusive da alta política –, corpos vigorosos, moldados, sensuais e liberados, obscurece o corpo social feminino e as novas formas de exclusão/desigualdades como as presentes no mercado de trabalho, nos espaços decisórios ou nas micro-relações cotidianas. Produz a aparência de que, do lado de cá do ocidente, não há mais nada a ser reivindicado ou reclamado pelas mulheres, pois finalmente as fronteiras internas das distinções de gênero já teriam sido dissipadas dos territórios das modernas nações.

36. SEGATO, Rita Laura. *Mujer y cuerpo bajo control*. *Ñ Ideas*. Buenos Aires, 2014. [em linha]. Disponível em : http://www.revistaenclarin.com/ideas/Rita-Segato-Mujer-cuerpo-control_0_1081091894.html, [05/03/2014].

37. MAIA, Cláudia J.; JARDIM, Alex F., “Vidas matáveis e biopolítica: reflexões sobre violência contra as mulheres e o papel do Estado no Norte de Minas” in *Conflitos sociais na história contemporânea do Norte de Minas*, Montes Claros, Unimontes, 2012, p. 240-259.

Referências Bibliográficas

- ALENCAR, José, Lucíola, São Paulo, Ática, [182] 1981.
_____, Senhora, São Paulo, Ática, [1875] 1982.
- ALMEIDA, Júlia Lopes, A família Medeiros, Florianópolis, Mulheres, [1893]2009.
- Agamben, Giorgio, Homo Sacer : o poder soberano e a vida nua, Belo Horizonte, UFMG, 2007.
- ANDERSON, Benedict, Comunidades imaginadas, São Paulo, Cia das Letras, 2008.
- CARVALHO, José, Murilo, *A formação das almas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- FERREIRA, Débora. R. S. Pilares Narrativos, Florianópolis, Mulheres, 2004.
- FOUCAULT, Michel, História da sexualidade I. A vontade de saber, Rio de Janeiro, Graal, 1993.
- GOUGES, Olympe, Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne (1791). in : Assemblée Nationale. Disponível em : http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/femmes/olympe-de-gouges_declaration-des-droits-de-la-femme.asp, [11/03/2014]
- GUILLAUMIN, Colette, *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Paris, Côté-femmes, 1992.
- LAURETIS, Teresa de, “A Tecnologia do gênero” in HOLLANDA, Heloisa B. (org.) Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 206-242.
- MOREIRA, Greiciellen R., Identidade nacional, uma questão de gênero em Lucíola e Senhora, São Paulo, Biblioteca24Horas, 2013.
- MAIA, Cláudia J., A invenção da solteirona, Florianópolis, Mulheres, 2011.
- MAIA, Cláudia J.; JARDIM, Alex F., “Vidas matáveis e biopolítica : reflexões sobre violência contra as mulheres e o papel do Estado no Norte de Minas” in SANTOS, Gilmar; PEREIRA, Laurindo (org.), *Conflitos sociais na história contemporânea do Norte de Minas*, Montes Claros, Unimontes, 2012, p. 240-259.
- PATEMAN, Carole, O contrato sexual, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993.
- PRATT, Mary L., “Mulher, literatura e irmandade nacional” in HOLLANDA, H. B. (org.) Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p.127-157.
- RESENDE, Maria Ângela de A., “Mater dolorosas, mães virtuosas : as mulheres escrevem a Pátria” in TOLENTINO, M. V.(Org.), *Nação e Identidade: ensaios em literatura e crítica cultural*, São João del Rei, UFSJ, 2007.

SCOTT, Joan, “Gênero: uma categoria útil de análise histórica” in Educação e Realidade, v. 20, 1995.
_____, A cidadã paradoxal. As feministas francesas e os direitos do homem, Florianópolis, Mulheres, 2002.

SEGATO, Rita Laura, “Mujer y cuerpo bajo control” in Ñ Ideas, Buenos Aires, 2014. http://www.revistaeniel.clarin.com/ideas/Rita-Segato-Mujer-cuerpo-control_0_1081091894.html, [02/03/2014].

SWAIN, Tânia N., *História e literatura: mulheres de letras, mulheres de aventura*, Brasília, 2011. Disponível em : www.tanianavarrowswain.com.br, [10/02/2012].

TELLES, Norma, “Escritoras, escritas, escrituras” in PRIORE, M. D. (org.), *História das Mulheres no Brasil*, São Paulo, Contexto, 1997.

— III —
Documents

Entrevista a Carlos Sorin

Sandrine Cornu



*realizada por Sandrine Cornu en Dreux (Francia)
el 14 de marzo de 2013
durante el festival «Regards d'Ailleurs : filmer l'Argentine »*

Sandrine Cornu : Usted empezó como director de fotografía...

Carlos Sorin: Yo empecé como técnico, asistente de cámara, director de fotografía, director de cine publicitario y luego director pero vengo de la técnica.

SC : Me contó que trabajó con Miguel Bejo... ¿Trabajó con otros directores?

CS : Sí, trabajé con directores argentinos de aquella época como Luis Puenzo, Marcelo Piñeyro pero fundamentalmente yo trabajaba en el área de la publicidad, de los comerciales. Trabajé en la primera película de un director que vivió mucho tiempo acá en París que se llama Edgardo Cozarinsky. También escribí un guión con Fabián Bielinsky pero no se hizo por su muerte prematura y el deseo de su esposa de recuperar el guión.

SC : Trabajó unos treinta años en la publicidad...

CS : Demasiados.

SC : ¿Nunca piensa volver a la publicidad ?

CS : Espero que no.

SC : Si no fuera en Patagonia ¿dónde le gustaría rodar? ¿ En qué país?

CS : No, en un país no. Depende de la idea. Hoy te conté una idea...

SC : Sí.

CS : La historia se desarrolla en Texas. No es que me guste filmar en Texas pero la historia sí me gusta y hay que filmarla en Texas. Yo no pienso en el lugar.

SC : Yo pensaba en Woody Allen que rodó en Barcelona, en París...

CS : No es mi caso. Él genera historias en función de ese recorrido casi turístico pero no es mi caso. Un lugar no diría que es un accesorio pero nada más que es un fondo. Mis películas son películas de personajes, no de lugar ni de acción.

SC : Me habló antes de sus influencias cinematográficas, de la *nouvelle vague*, pienso mucho en Rohmer, por el azar que tiene un papel importante en sus películas también...

CS : Sí, sí. Me acuerdo de una cosa, en el festival de Venecia del 86, yo gané el León de plata con mi primera película y Rohmer ganó el León de oro ese mismo año. Y el presidente del jurado era Alain Robbe Grillet. En toda la *nouvelle vague*, hay una especie de cotidianidad. A veces es más lírica como en el caso de Truffaut o más intelectual como en el caso de Godard, pero en Rohmer hay una cotidianidad, una poética a partir del cotidiano de los personajes.

SC : ¿Y el azar?

CS : Hay un cuento maravilloso de Borges, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, y sostiene la idea de que por cada decisión tomada siempre está la otra, entonces hay como otra realidad de todas las cosas que no hicimos. Precioso cuento...

SC : ¿Lo de los « no actores » también viene de la *nouvelle vague* o del neorrealismo?

CS : No, me vino de un comercial que yo hice antes pero de cualquier manera hay antecedentes ilustres como Vittorio de Sica, *El ladrón de bicicleta*, y mucho más reciente el cine iraní de Kiarostami que me ha influenciado mucho pues utilizaba actores pero también gente que era lo que era...

SC : ¿Y en España he leído que le gustaba Buñuel ?

CS : Hay cosas constantes en mi vida como Buñuel. Buñuel fue un maestro... No sé si me influyó pero adoro a Buñuel y su humor, su delirio esencialmente. Me hubiese encantado conocerlo personalmente porque sospecho que no debía ser muy distinto de sus películas.

SC : ¿Usted sólo trabaja con actores argentinos?

CS : No, he trabajado mi segunda película con Daniel Day Lewis..

SC : Es verdad...

CS : Yo filmo con actores argentinos porque mis personajes son argentinos. Depende de la historia. Yo trato de entrar en la historia sin demasiados preconceptos y gastos presupuestarios. Yo no puedo hacer una película de 4 millones de euros y no puedo generar un proyecto así o por lo menos pienso que no lo puedo, capaz que sí...

SC : En 2004 ha participado en la película *18 J* sobre el atentado. ¿Es su única película “comprometida”?

CS : Es la primera que se refiere a un hecho concreto digamos. En mis películas lo social existe evidentemente, en *Bombón el perro* hay un hecho social que es la desocupación, pero es la única película que se refiere a un hecho real concreto que ocurrió. Mi película era muy sencilla, conseguí las fotos, los retratos de las víctimas y era una tras otra mirando a cámara con un aire de Haendel. Para mí, los rostros, las miradas de los que fueron y murieron era una cosa tan dramática que era más fuerte que una ficción.

SC : La mirada es muy importante en su cine...

CS : Sí, para mí es lo primero que miro cuando tengo a un actor o no actor. En mi cine es lo más importante.

SC : Hubo y hay en Argentina muchas películas sobre la dictadura, los desaparecidos, la política... ¿usted no trata de política en sus películas?

CS : Yo pienso que el cine argentino, los directores, tenemos una deuda con este tema... Quizás ahora con la distancia, uno pueda afrontar el tema de otra manera porque en la inmediatez quizás no sea lo mejor. El cine europeo de la posguerra dio películas ... especialmente el cine polaco o el cine ruso e

incluso el alemán... Así que yo pienso que es una deuda, nosotros todavía tenemos que hacer una película sobre los años de fuego de la dictadura, de los desaparecidos. Todavía falta una película importante.

SC : Hubo la de Luis Puenzo... que tuvo un Óscar... Además usted trabajó con él...

CS : La película de Luis, claro. Con Luis trabajé, no en esa película sino en comerciales. Su película fue muy importante sí, además fue hecha inmediatamente al final de la dictadura. Yo en ese momento hacía *La Película del Rey*. Pero todavía falta una película con una distancia más reflexiva, no sé más definitiva, pienso que falta. No es que yo me la haya propuesto hacer pero me da la impresión de que todavía no está.

SC : Me ha dicho antes que la película de la que más contento está es *La Ventana*. ¿ Por qué?

CS : *La Ventana* porque es como cuando uno tiene un hijo desvalido (risas) porque es una película muy muy frágil, comercialmente hablando e incluso narrativamente porque si no estás muy atento, la película se disuelve. Comercialmente frágil porque narra el último día de un viejo. No vas a convocar multitudes con un tema así.

SC : ¿ Y *Amour* de Haneke?

CS : Bueno sí pero *Amour* llega en otro momento y además es una obra convulsionante. Éste era el último día de un viejo pero de una muerte natural, no de manera provocada como *Amour*, con una muerte de enfermedad y desesperación. Ésta es una muerte calma. Te diría que en todo caso la referencia más cercana es la película de Sokourov *Madre e Hijo*. Esa película muda, maravillosa, con tiempos largos, en que la madre se va yendo. Ésta está más cerca que la pasión, la energía y el drama de Haneke. Es una película muy calma. Hay una secuencia que en el guión era media hoja nada más y que dura 25 mn. Él que decide escaparse, que lo están cuidando porque está enfermo, y con un paso vacilante recorre su finca, la naturaleza, toda la vida esplendorosa y dura 25 mn, a mí me parece que esta escena está muy bien y en el guión era una cosita chiquita. Es muy frágil, a lo mejor por eso me gusta. Además a mucha gente le ha gustado la película. No es una película experimental ni mucho menos. Pero es frágil y no es fácil de ver.

SC : Ya que es de origen ruso, ¿tiene una relación particular con el cine ruso?

CS : Tengo una relación particular con todo lo ruso: la cultura, la literatura rusa, la música rusa, la historia rusa. No sé por qué. Primero fue un imperio, representa una potencialidad, una cosa atávica, primitiva que se instala en la cultura rusa que me parece fascinante. Y después será lo genético, los ancestros que sé yo... He visto Moscú el año pasado por primera vez y fue un *choc* en mi vida. Pero conozco mucho, mucho, mucho la historia rusa, especialmente la del siglo XX desde la Unión Soviética y hay autores rusos que han influido de cerca o de lejos mi forma de hacer cine y mi manera de ver el mundo. Tengo una foto de cuando fui al cementerio nada más que para poner una flor en la tumba de Tchekhov. Tengo una relación afectiva con la cultura rusa. No sé... serán los genes.

SC : ¿Qué cambia cuando uno se vuelve su propio productor?

CS : No cambia nada. Yo soy productor desde el momento en que estoy generando el proyecto, en el sentido en que estoy pensando en cómo organizar el negocio, que no se me vaya el presupuesto porque no lo voy a poder hacer. Durante el proceso de realización soy director. Como productor soy bastante realista para saber que todo el dinero que yo ponga pero que esté fuera del marco de la pantalla es tirar la plata y que en todo caso puedo evaluar. No hay una disociación entre director y productor, promuevo la función de director porque quiero que las películas estén bien, pero también tengo una noción de realismo, no soy como Michael Cimino pidiendo locuras o Fellini... Sé cuáles son mis límites presupuestarios.

SC : ¿Pero no es difícil?

CS : Antes me peleaba con un productor ahora peleo contra mí mismo. Y cuando el productor y el director no están de acuerdo a menudo es el director quien tiene la última palabra.

SC : ¿Sólo produce sus películas?

CS : Nada más. No, porque no soy productor. Soy productor de mis películas porque no tengo más remedio. No, no es que no tenga otro remedio, es que me meto en todo. Y segundo porque soy parte del negocio, soy socio o dueño de la película.

SC : En *Historias Mínimas* actuaba Julia Solomonoff...

CS : También era mi asistente, ahora es productora.

SC : ¿Qué le parece su cine?

CS : A mí me gusta mucho, pero no puedo separar su cine de ella. No veo las películas de Julia como si fuese otra que no conozco... Julia es una persona deliciosa que me incluye en la forma de ver la película, que me encanta.

SC : He leído que se siente cerca del cine de Lucrecia Martel?

CS : No, no me siento cerca del cine de Lucrecia Martel, admiro mucho su cine, en el cine argentino es lo que más me gusta. Me gustó mucho su última película, *Una mujer sin cabeza*, también frágil. Te das cuenta que hay una directora detrás, sin duda no es casualidad.

SC : En cuanto a su última película *Días de pesca*, ¿Cómo surge la idea?

CS : Empezó en la época de *Historias mínimas* y fue cambiando. Qué sé yo... Cada vez que empiezo una película tengo entre 8 y 10 ideas, algunas van avanzando y se caen, algunas llegan a ser un esqueleto, otras llegan a un guión incluso, y luego se caen. No sé porque se caen ni tampoco sé por qué empiezan. De cualquier manera cuando yo estoy buscando una película, estoy muy alerta en todo, en internet, leo los diarios... El disparador de la idea, de la historia porque la idea es una historia, es que estoy muy activo, alerta, buscando 24 horas al día.

SC : *Días de pesca* es su primera película numérica...

CS : Sí, estoy muy contento. No tengo nostalgia... Es como el que escribía a máquina y pasó al ordenador...

SC : Hay muchos miembros de la familia Sorin en la película ¿Le gusta trabajar en clan?

CS : Sí, mi hijo Nicolás Sorin compuso otra vez la música, mi otro hijo Sebastián es foquista, Carolina se ocupó del casting y mi nieto Santiago es el bebé Gianni. Yo hago la película, la produzco y la edito. Mi sueño sería poder hacer una película yo solo.

SC : La secuencia del padre cantando ópera es muy conmovedora...

CS : Tengo una pasión por la ópera. Si pudiera, daría la vuelta al mundo para seguir la temporada de ópera.

SC : Una vez más rueda lejos de Buenos Aires. ¿No le inspira Buenos Aires?

CS : He hecho una película en Buenos Aires, *El Gato desaparece*. Era una película de género, de suspenso. Era un ejercicio de cine, yo lo tomé así. No es más que eso. La hice en Buenos Aires porque era una película de ciudad aunque la mayor parte de la película transcurre en una casa.

SC : ¿Pero no le interesa mucho filmar Buenos Aires?

CS : No, no sé por qué mis historias salen para afuera. No tengo idea... Pero en general mis historias son más rurales, quizás yo asocio esto a filmar como un viaje, mis películas son un viaje, por ejemplo *El camino de San Diego* filmado en 1300 kms. Y siempre es como irse, como estar de vacaciones. De niño, esperaba ir de vacaciones con mis padres al mar; entonces alguna asociación debe haber porque mis historias siempre pasan fuera de la ciudad y en general lejos. Algo debe haber. El irme lo asocio con esa felicidad de la infancia cuando preparamos las valijas para ir de vacaciones.

SC : ¿Por eso es el *road movie* lo que mejor le corresponde?

CS : Sí, al principio fue el *road movie*, mis dos primeras películas son *road movies* y después el *road movie* es muy agotador... Uno para hacer cine, tiene que estar en buena condición física, entonces después hice falsos *road movies*, la última lo es al final, porque hay diferentes lugares pero se estaciona

en un solo lugar, lo filmé prácticamente todo en una casa de campo y en *El gato*, en una casa. Creo que es por cansancio.

SC : Si tuviera que escoger un director o una película argentina de nuestro festival ¿con cuál se quedaría?

CS : Quizás *La Ciénaga*. También *Invasión*, hace mucho que no la vi... Pero muchas de mis grandes pasiones han envejecido con una facilidad... ¿Se parecen a los periódicos no? Uno ve un periódico de la década de los setenta, ochenta, noventa, incluso el de hace una semana como una pieza histórica, pierden vigencia. Hay obras que no, que tras 50 años no, yo veo la *Naranja mecánica* y la película es tan fascinante como el primer día en que la vi, o Buñuel incluso, no todo Buñuel pero buena parte de Buñuel o algunas películas de Bergman. Otras películas fueron grandes decepciones, películas que a mí me marcaron, especialmente películas vanguardistas, el cine vanguardista y el arte vanguardista es el que en general envejece más rápido. Es signo de esos tiempos pero envejece o sea uno puede ver una cosa de Duchamp y es de la época. Pero tú vas al Prado y ves una cosa de El Greco o de Velázquez y eso es de todas las épocas. Yo creo que en general las formas clásicas tienen una solidez que las vanguardias pierden. Las vanguardias son eficientes en la inmediatez después ya es una curiosidad y con el cine vanguardista pasa lo mismo. Una película que yo amé profundamente y cuando la volví a ver la noté vieja es *Hiroshima mon amour* de Resnais. Ahora que vuelvo a ver a Emmanuelle Riva, maravillosa en la película de Haneke, me acordaba. Son películas que envejecen. Yo creo que todo el cine surrealista de Buñuel, René Clair, Jean Cocteau ya uno lo ve como un hecho histórico. Pero uno ve *La grande illusion* de Jean Renoir y la película sigue teniendo la fuerza de una cosa clásica. A pesar de los años pienso que hay que revalorizar las formas clásicas. Me parece que son sólidas. Me parece que Haneke es un clásico.

SC : ¿ Le gusta?

CS : Sí, claro... No es que me gusta, a uno no puede gustarle *Amour*, no es esa la palabra exacta, no, gustar, pero es un cine clásico, sólido. O sea yo creo que dentro de 20 años vemos *Amour* o a la gente que vea *Amour* por primera vez le va a provocar la misma conmoción que provoca ahora, estoy casi seguro. Con ese tipo de películas no hay que esperar 50 años.

SC : Por fin ¿ qué va a cambiar para Argentina un Papa argentino ? ¿ Va a ser positivo ?

CS : No, un Papa argentino no, un Papa franciscano puede abrir nuevos horizontes, sea argentino, o latinoamericano, es más, me parece más importante que sea jesuita que argentino. Me parece que la Iglesia está necesitando una bocanada de aire fresco ¿no es cierto? Porque mucha gente se fue de la Iglesia, ha perdido muchas ovejas ya (risas). Eso sí es importante. Que sea argentino es anecdótico, a mí no me deja de sorprender, parece como un chiste, casi una *boutade*, pero no es lo importante que sea argentino es más importante que sea franciscano que argentino.

En hommage à Claude Couffon



Textes et documents rassemblés à la suite de l'hommage
du vendredi 9 mai 2014
à l'Institut d'Études ibériques et hispano-américaines
par Laurence Breyse-Chanet et Ina Salazar

CRIMIC-PIAL / LASLAR

L'âme (poème inédit)

De mon balcon du ciel je regarde la terre :
les miens sont là, assis, devisant au jardin ;
ils mangent, boivent, rient, tout au plaisir de vivre,
heureux de partager sans frein les liens du sang.

Je me penche un peu plus et j'entends leurs propos
chargés de saines joies et de projets radieux.
Groupés autour de cette table qui fut mienne,
Ils me font regretter de n'être plus des leurs.

Où est la mort ? Ici à ce balcon ? Mais non !
Rescapée de l'enfer et du noir purgatoire,
vouée à l'éternité, je peux, loin de mes os,
contempler du néant la vie brève mais vraie.

Claude Couffon

Ce poème nous a été confié au mois de juin 2014 par Hughes Labrusse, pour notre publication dans Iberic@l. Nous lui laissons la parole à son propos :

« C'est un poème assez étonnant. Claude Couffon me l'avait confié en 2011, je crois. Si vous le publiez, comment l'annoncer ? Tout simplement peut-être en mentionnant que c'est un poème inédit que j'ai lu dans l'Église de Villers-le-Sec ? Je ne me souviens plus des circonstances dans lesquelles il m'a remis ce curieux texte, mais peut-être faut-il en respecter le présent qu'il m'a fait de son pressentiment. Autrement dit l'événement lui-même. C'est bien plus qu'un simple poème inédit parmi d'autres. »

En hommage à Claude Couffon

Sommaire

Photo de Claude Couffon
Hughes Labrusse

« L'âme »
poème inédit de Claude Couffon

Présentation
Laurence Breysse-Chanet (CRIMIC, EA 21 65)

Photo de Claude Couffon et d'Hughes Labrusse
donnée par Hughes Labrusse

« Moi aussi j'ai vécu »
Hughes Labrusse (Philosophe et poète)

« Claude Couffon : portrait du traducteur en poète-explorateur »
Jean-Yves Masson (Professeur, CRLC, Paris-Sorbonne)

« Chemins croisés. Claude Couffon et la revue *Europe* »
Jean-Baptiste Para (Rédacteur en chef, poète, critique et traducteur)

« Claude Couffon : journaliste, professeur, traducteur sous le signe de la poésie »
Marie-Claire Zimmermann (Professeur émérite, Paris-Sorbonne)

« El curioso caso del poeta Couffon, o "la noche dicta su silencio" »
Jorge Nájjar (Poète péruvien)

« Los dioses en crepúsculo »
Alejandro Calderón (Poète péruvien)

Deux poèmes et leur traduction par Claude Couffon
Luis Mizón (Poète chilien)

Intervention de Miguel Couffon

« Alzheimer »
poème inédit de Claude Couffon

En hommage à Claude Couffon
Séminaire interuniversitaire CRIMIC-PIAL/ LASLAR
du vendredi 9 mai 2014

Laurence Breysse-Chanet et Ina Salazar

Au terme de cette année universitaire, qui nous a rassemblés dans le cadre des activités du PIAL, séminaire de poésie du CRIMIC, joint au LASLAR de l'Université de Caen, où Ina Salazar est Professeur, les circonstances qui nous ont réunis le vendredi 9 mai 2014 sont bien différentes de celles qui d'habitude nous donnent l'occasion de nous retrouver.

Ina Salazar et moi avons en effet souhaité que l'hispanisme et les amis de la poésie puissent trouver un lieu où rendre l'hommage que nous devons tous au grand hispaniste, traducteur et poète que fut Claude Couffon, disparu le 18 décembre dernier. Un lieu profondément justifié, car comme on le sait, Claude Couffon a enseigné à l'Institut Hispanique – je me souviens en particulier que je lui dois la découverte émerveillée de Cortázar.

Merci tout particulièrement à son fils Miguel Couffon d'être venu se joindre à nous, en compagnie de sa fille, Aurélie. Son autre fils, Gilles, qui habite au Mexique, se joint à nous par la pensée. Certains amis n'ont pu être là et nous ont demandé de les en excuser – tous savent que les présences invisibles sont des présences vraies.

La revue *Iberic@l* a ensuite accepté d'être le lieu où garder mémoire de notre rencontre, nous lui en sommes reconnaissants. Pour elle nous avons bénéficié de la généreuse confiance d'Hughes Labrusse et de Miguel Couffon, qui nous ont confié divers documents.

Découvreur, pionnier même, le mot est lancé, chaleureux avec tous dans la vie et pour les livres, tel est celui dont le souvenir est ici évoqué dans la ferveur. Lui qui savait si bien, en visitant à Orihuela le jardin de Miguel Hernández, noter la disparition du citronnier, ou celle, prochaine, du figuier : « derniers témoins d'une période bucolique et somme toute heureuse de la vie du poète », notait-il, des arbres voués à la mort et à l'oubli – mais que Claude Couffon savait sauver par sa parole, car il était poète.

Cet hommage compte plusieurs temps, reliés par l'amitié et l'admiration profonde.

Tout d'abord, en ouverture, une intervention d'Hughes Labrusse, chargé de gérer l'œuvre intellectuelle de Claude Couffon. Nous lui devons les deux photos de Claude Couffon qui accompagnent cet hommage. Elles sont parmi les dernières, prises par le grand ami qu'il fut pour Claude Couffon.

Nos lecteurs constateront que deux poèmes inédits de Claude Couffon encadrent cet ensemble – et nous les y joignons avec grande émotion. L'un, que nous avons placé en tête de cet ensemble, est un étrange pressentiment de sa propre mort. L'autre, qui le clôt, un pressentiment de la disparition de l'autre, un geste de conjuration peut-être. Le premier nous a été donné par Hughes Labrusse, qui l'a lu à l'église, le jour de l'enterrement de Claude Couffon. Le deuxième nous a été confié par Miguel Couffon, par l'intermédiaire de Nicole Gdalia, directrice des Éditions Caractères, qui a souhaité par fidélité dans l'amitié se rendre à notre hommage du 9 mai. Précisons ici que la Collection « Cahiers Latins », des Éditions Caractères, a été fondée en 1951 par Claude Couffon, qui n'a jamais cessé d'y être présent jusqu'à la fin de sa vie, aux côtés de Jean Portante qui avait pris le relai de la direction de la collection.

Que tous soient vivement remerciés de leur générosité.

Comme il l'a spontanément proposé en apprenant notre désir d'organiser cet hommage, Jean-Yves Masson prend ensuite la parole. Professeur au Centre de Recherches en Littérature Comparée de l'Université Paris-Sorbonne, c'est par l'énorme tâche qu'il mène à bien aux Éditions Verdier, *l'Histoire des traductions en langue française* – qu'il a présentée à ce séminaire en avril –, qu'il a pris conscience de l'étendue de l'activité de ce traducteur infatigable qu'était Claude Couffon – dont le travail est depuis longtemps connu et reconnu bien sûr, mais dont l'ampleur s'étend malgré tout encore bien au-delà de ce que l'on peut penser.

C'est ce que confirme Jean-Baptiste Para, rédacteur en chef de la revue *Europe*, qui pour nous s'est penché sur les engagements radicalement pionniers de Claude Couffon, dans une revue qui très tôt a été tournée vers le monde hispanique et latino-américain. Claude Couffon a contribué très certainement à cette ouverture, en mettant ses pas dans ceux d'écrivains espagnols et d'Amérique latine encore peu connus alors, car les évidences d'aujourd'hui se doivent d'être remises en perspective.

Nous remercions aussi vivement Marie-Claire Zimmermann, professeur émérite à l'Université Paris-Sorbonne, qui évoque le collègue et l'ami aussi bien.

Ensuite, Ina Salazar et moi-même avons souhaité donner la parole à trois poètes.

Deux poètes péruviens tout d'abord, qui furent très proches de leur traducteur et ami. Jorge Nájjar nous dit de fait son attachement au souvenir profond de Claude Couffon. À sa suite, Alejandro Calderón nous confie un poème qu'il a dédié à son traducteur et ami – tant pour lui comme pour tant d'autres, tout était relié.

Le poète chilien Luis Mizón, qui a été traduit par Claude Couffon à la mort de Roger Caillois, redonne vie à cette amitié, en nous livrant à son tour quelques moments de rencontre privilégiée dans le poème.

Enfin, il nous tenait à cœur de donner la parole à Miguel Couffon. Comme je l'annonçais, ces pages ouvertes sur la mémoire ont pour point d'orgue, dans leur élan contre l'oubli, un poème inédit que Claude Couffon a dédié à sa femme, intitulé « Alzheimer ». On y voit au bas l'écriture même du poète, trace fragile, mais préservée : Nicole Gdalia a retrouvé ce poème, l'a remis à son fils, qui nous a fait l'amitié de nous le confier à son tour.



Moi aussi j'ai vécu

Hughes Labrusse

Claude Couffon nous a quittés en décembre dernier, un peu avant Noël. Nous vivions à quelques kilomètres l'un de l'autre. En 2010, après le tremblement de terre en Haïti, j'ai reçu à la Bibliothèque de Caen Jean Métellus, Suzanne Dracius et l'éditeur Jean-Benoît Desnel. Ce dernier s'est avisé de prendre en considération mon voisinage avec Claude Couffon pour que je conduise avec lui une série d'entretiens. Bien que Lina Zerón les eût partiellement réécrits au Mexique sous une forme quasi-romancée, Claude Couffon n'avait pas achevé ses Mémoires. Nous avons examiné la proposition de Desnel, mais il nous est apparu que des conversations ouvertes conviendraient mieux à la situation. En effet, si je ne suis ni hispanisant ni traducteur, nos chemins se sont souvent croisés et nous désirions confronter nos vies parallèles, nos engagements, nos expériences poétiques. Nous nous sommes rencontrés régulièrement pendant trois ans, rue Charles Mousset ou chez moi et notre ouvrage est parvenu à son terme. S'il exige encore des aménagements et des retouches, il n'attend plus que sa publication.

Dans le temps relativement bref qui m'est imparti, je n'évoquerai que deux ou trois points qui me paraissent essentiels pour saisir la personnalité de Claude Couffon. L'éclairage que j'en donne ne peut être que fragmentaire et je ne doute pas qu'il exigera les corrections amicales de ceux qui l'ont côtoyé, bien plus longtemps que moi, notamment dans son métier de traducteur.

Avant tout autre développement, je tiens à rendre hommage à Gabriel García Márquez. Cependant, à sa disparition il n'a été guère fait mention dans les médias de Claude Couffon. Pourtant il a traduit cet écrivain exceptionnel de 1977 à 1983. Tout d'abord, *L'automne du patriarche*, puis *Les funérailles de la grande Mémé*, *L'incroyable et triste histoire de la candide Erendira et de sa grand-mère diabolique*, *Récit d'un Naufragé*, et pour point d'orgue, *Chronique d'une mort annoncée*, en 1981, enfin *Des feuilles dans la bourrasque*, toutes ces publications chez Grasset.

Je laisserai à nos amis hispanisants le soin d'évaluer les qualités manifestes de cet immense traducteur que fut Claude Couffon. J'éprouve une grande admiration pour tout ce qui relève de la traduction, convaincu que toutes les composantes de l'existence en dépendent. C'est paradoxalement ce qui m'a empêché de devenir traducteur, confronté comme je l'ai toujours été à ma propre langue. Chaque phrase échangée, chaque mot m'ont toujours renvoyé aux questions de la transmission, du témoignage, de l'interprétation, de la déperdition. Chaque nom m'est toujours apparu comme un fragment de l'inconnaissable, de l'imprononçable. Le langage nous met hors de portée de ce qui, en apparence, se laisse dire. Cette extravagance, cette *alogie* ou cette impertinence, pour reprendre un terme de la scolastique, s'est toujours traduite par la nécessité impérieuse de marquer un recul devant toute parole, comme un peintre devant son tableau. C'est dans cet état d'esprit que j'ai débattu avec Claude Couffon des choix et des difficultés de la traduction. Il n'ignorait rien des glissements différentiels qui se produisent d'une langue à une autre, mais il faut en retenir qu'il en fit les enjeux de sa propre existence dans un double souci de s'inventer une légitimité et parfois de mythifier sa vie. La mise en espace et l'exactitude distancée de tout écart sont les conditions préalables à la traduction. Comme elles le sont par avance pour toute nomination. Claude Couffon n'ignorait rien de cet effet de perspective et de divergence qui, d'emblée, interdit toute adéquation autre qu'*imaginaire*.

S'ajoute à cet étrange hiatus, la grande part de hasard qui a décidé de sa trajectoire, en lui offrant le double alliage d'une chance insolite et d'une nécessité improbable. Je ne sais s'il était doué pour l'étude des langues. Il n'était pas à l'aise avec l'anglais. Quoi qu'il en soit, un événement décisif va l'orienter vers l'espagnol. Peu avant la fin de la guerre, la famille s'installe à Flers, dans l'Orne. Un voisin l'initie

au jardinage. Il a gardé la main verte et il admettra avec moi que cette prime vocation lui fut très utile dans son tuteurage des auteurs latino-américains, tant il fut soucieux d'attribuer avec exactitude des noms à la faune et à la flore. Dans le *glossaire* du *Chant Général* il précise qu'il a essayé de définir les termes intraduisibles concernant cette flore et cette faune d'Amérique latine, comme le *boldo*, le *canelo*, le *litshi* dont le feuillage provoque des éruptions cutanées, le *quetzal*, autant d'arbres ou d'oiseaux dont la description varie selon les régions. Lui ayant parlé de la traduction par l'un de mes fils de la *Tigra*, un roman de l'écrivain équatorien La Quadra, il souligna que c'était l'un des termes les plus difficiles à traduire. *Tigre* désigne une multitude de fauves, sauf le tigre. En l'occurrence, il s'agit d'une femme, une *tigresse*, ce qui résout la question. Mais à l'époque de son jardinage, Claude était bien loin de penser devenir traducteur. Plus tard, il suivit les cours du Collège de Flers afin de préparer le concours de l'École Normale. Les futurs instituteurs avaient aussi la possibilité de préparer le baccalauréat dit moderne. Cependant se posait le problème d'une deuxième langue obligatoire. Or il n'était plus guère possible d'étudier l'allemand, surtout en deux ans. Le principal du Collège pensa à l'espagnol, *un coup de génie* soulignera Claude Couffon. Comme il n'y avait pas de professeur en Normandie pour cette langue méridionale, on fit appel à un instituteur, sans doute un réfugié de la guerre d'Espagne, qui vint enseigner sa langue au candidat et qui ne manquait pas, à cette occasion, d'évoquer avec passion les Brigades Internationales. Claude Couffon l'accompagnait à bicyclette pour pêcher, dans son village, et il fut ainsi initié à des poètes et écrivains comme Rafael Alberti, Miguel Hernandez, Antonio Machado. Bref, il fit de lui un républicain espagnol qui ne cessa, par la suite, de se joindre à tous les combats contre les dictatures soutenues par l'impérialisme américain. Claude fut reçu avec mention à son examen. Il était sans doute le seul, à cette époque, s'amuse-t-il à raconter, à parler espagnol en Normandie. Si donc il ne fut pas autodidacte, son apprentissage n'en fut pas moins sinusoïdal.

On connaît la suite. Je n'en retracerai pas les longues étapes. Je m'arrêterai seulement sur l'épisode qui l'a rendu célèbre dans le monde entier, son séjour à Grenade sur les pas de García Lorca. De 1946 à 1949, il effectue des recherches sur la mort du poète. Il retrouve des textes oubliés, notamment *Impressions et Paysages* et le *Petit Théâtre* Il les traduit et les présente à Albert Camus qui les publie. Il lui demandera par la suite de travailler avec lui aux éditions Gallimard. Le 18 août 1951, sous le titre *Ce que fut la mort de García Lorca*, le Figaro Littéraire publie un article où est révélée pour la première fois la vérité sur les derniers jours du poète espagnol, exécuté par un groupe terroriste, *L'Escuadra Negra*, et non par les gardes civils franquistes. Son corps n'a jamais été retrouvé. Cet article lui vaut immédiatement la considération de nombreux écrivains latino-américains. La violence des débats et les déchaînements qui suivirent en entraînant, par ailleurs, une adhésion sans réserve autour de Claude Couffon n'en sont pas moins surprenants, dans la mesure où, de toutes les façons, les méthodes expéditives employées, d'où qu'elles venaient, se réclamaient de la dictature. Mais sans le vouloir expressément Claude Couffon, par ses recherches intempestives a su toucher un point extrêmement sensible, à savoir les débordements inévitables et incontrôlés qui se rattachent toujours à ce type de régime totalitaire.

Claude Couffon devient conseiller littéraire de Maurice Nadeau. Il fonde également avec Charles Aubrun le Centre de Recherche de l'Institut d'Études Hispaniques dont il sera le secrétaire général. Le nombre impressionnant de ses traductions, plus d'une centaine à ce jour, commence un peu plus tard et repose sur deux socles, une publication de Nicolas Guillén, en 1964, et une autre de Rafael Alberti, en 1965, toutes les deux dans la prestigieuse collection des *Poètes d'aujourd'hui*, chez Seghers.

Ces quelques rappels étaient nécessaires, ne serait-ce que pour faire apparaître en filigrane le caractère fortuit de l'aventure. Il va infléchir la touche du traducteur davantage marquée par la sensibilité, par un flair surprenant, que par tout projet intellectuel. Cela ne retire rien aux convictions acquises et à ses déterminations politiques. Là encore, elles s'appuient moins, à cette époque, sur des conflits idéologiques majeurs que sur le désir de *se traduire* sans réserve devant des compagnons de route. Le rôle

qu'il attribue à son affinité avec les auteurs et les textes est plus déterminant encore. Ses innombrables articles sur la littérature latino-américaine donnent le ton. Claude Couffon allait à la rencontre des écrivains, des gens, des habitants d'un pays et de leur langue, de leur foisonnement comme dictionnaires vivants. Par certains côtés, cette attitude est celle d'un baroudeur ou d'un routard, pour le dire avec les mots d'aujourd'hui.

Pablo Neruda meurt en 1973. L'année suivante paraissent ses *Mémoires, J'avoue que j'ai vécu*. Lors des trois années pendant lesquelles j'ai travaillé avec Claude Couffon, il n'a cessé de me répéter, comme un leitmotiv, *Moi aussi j'ai vécu ! Moi aussi j'ai vécu !* Il voulait même faire de cette affirmation le fil conducteur de nos conversations.

Certes, cette insistance se réfère en premier lieu à sa vie personnelle, mais elle peut également s'éclaircir à la lumière des commentaires de Benjamin sur la tâche du traducteur. La traduction est, en quelque sorte, en retard sur l'original. Elle en procède mais ne signifie rien pour lui, si bonne soit-elle. Elle en assure la survie, mais une vie au-delà de celle, immédiate, des œuvres. C'est à cette survivance que se réfère discrètement Claude Couffon. Si elle appartient à la spectralité qui n'est ni la vie ni la mort, elle n'en hérite pas moins d'une responsabilité pour la survie de l'original. Le traducteur est endetté envers lui, mais la survie de ce dernier dépend à son tour du traducteur. Si bien que le rapport peut curieusement s'inverser. L'original se laisse traduire un nombre indéfini de fois, alors que la traduction, semble-t-il, ne se laisse pas traduire. Toutefois, ce paradoxe est loin d'être une évidence. Il nous arrive de traduire des textes d'une langue à une autre, dont les originaux sont définitivement perdus. Bien plus, certains textes réputés originaux n'en sont pas vraiment, en quoi même une signature peut être expropriée.

Claude Couffon était d'une grande inquiétude à cet égard. Il craignait que l'on puisse croire qu'il avait vécu par procuration, lui qui fut happé très tôt par le journalisme d'investigation, par ses relations étroites avec les auteurs, par ses voyages et ses missions culturelles. Cette tension imperceptible n'en était pas moins très vive. Claude, qui n'avait cessé de donner du sens aux autres, m'a souvent donné l'impression de vouloir, sinon rattraper sa vie, du moins lui permettre de fleurir à son tour.

Je me suis fait un malin plaisir de l'initier à certaines postulations de la Cabale, selon laquelle la vraie langue ne peut jamais être parlée ni accomplie. Bref que l'absence d'identité personnelle est garante du mystère qui nous entoure. Il n'en souffrait pas moins, avec pudeur, de ce risque d'un défaut d'individuation qui fut pourtant à la base de l'estime de tous ceux auxquels il a livré son temps et sa peine avec une générosité sans égale.

La traduction s'accompagne de la secondarité de la signature du traducteur. Le cri de Claude Couffon, *moi aussi j'ai vécu*, affirme que les portes de la traduction, sans doute comme celles de la Loi, n'enferment pas la vie du traducteur dans le silence, mais la dédoublent. Face à toutes les signatures qui recouvrent son nom, Claude Couffon a voulu sauver le sien en les infiltrant pour les contaminer sans les trahir, y glisser sa langue, son idiome et se nourrir de leur chair. Qui mange qui ? L'un vit activement par lui-même et l'autre l'ingère, mais au contraire d'un parasite, lui fait écho, en prolonge la voix, la diffuse. Comme il le dit dans un de ses poèmes, *Le Voyage immobile*, il a fait de ses voyages, de ses lectures, de ses traductions les rêves de son jardin et de sa forêt vierge. Écrire, lire et traduire, c'est procéder à des greffes sans fin dont les traces sont autant d'effacements.

Sans doute y a-t-il dans cette démarche une part de narcissisme inconscient, à la condition de comprendre que Narcisse ne s'est pas complu devant son miroir, mais se trouvait soudainement face à une image qu'il ignorait être la sienne, comme un aveugle qui tâtonne. Cette expérience s'accompagne d'un état de sidération devant les translations accomplies, comme pourrait le ressentir Narcisse se découvrant autre que lui-même devant une fleur qui a capté son nom. Et puis à la fin Claude Couffon s'écriera : *Certes, ce sont des simulacres d'existence, ils piratent mes souvenirs, ils ont contribué à une complète*

mutation de mes jours et de mes nuits, mais ils n'en sont que plus fidèles aux chapitres de ma vie. C'est pourquoi Claude n'a jamais cherché d'autres justifications à son passé. Il y reconnaît une aliénation à laquelle il refuse tout éclairage réflexif. Il traduisait parce qu'il traduisait, et parce que *ce sont les gens qui m'intéressent*, avouait-il. Il s'expose devant eux, devant les auteurs qui deviennent ses amis, son équipage, devant les femmes et les hommes qui se profilent dans les romans. Il n'a pas d'autre raison de traduire que d'aller vers eux, vers leur vie ou vers leur mort, comme par exemple celle de García Lorca. Claude Couffon n'a jamais conceptualisé la traduction. Il l'a mise en pratique sans sourciller, avec délectation. Nous étions d'accord sur le fait que la possibilité de traduire provoque un beau désordre dans le monde. C'est faire advenir des spectres, eux-mêmes issus d'une écriture spectrale. Au passage, tous ces fantômes s'abreuvent de la langue. Et tout se passe comme si un greffier kafkaïen en recueillait les témoignages.

C'est ce que rappelle l'allocution de Léopold Sedar Senghor qui remet à Claude Couffon la légion d'honneur en février 1986 : « Vous aurez remarqué, d'après les noms que nous venons de citer, que Claude Couffon est un découvreur *engagé*. Oh ! je sais que le terme est, aujourd'hui, passablement discrédité. Mais il retrouve tout son sens lorsqu'il lui est appliqué. En effet, pour lui, chaque auteur, surtout au moment de sa découverte, était aussi le témoin et le témoignage d'une situation qu'il fallait faire connaître en brisant les murs de l'indifférence ou de la désinformation, qui ont si longtemps faussé les termes de nos échanges. »

La traduction est le témoin d'un témoignage, d'une foule de témoignages dont les liens inextricables peuvent, en définitive, nous perdre. Ils oscillent d'une part entre ce qui a été dit et l'intraduisible, de l'autre entre le silence et le traduisible, parmi des masques qui ne cessent d'inverser les rôles, d'escamoter les frontières de la langue. En quoi je ne partage pas la formule de Wittgenstein selon laquelle *ce que l'on ne peut dire, il faut le taire*. Cette injonction est déjà par elle-même une manière de rompre le silence auquel on se croit tenu. Par la traduction, ce que l'on ne peut pas dire est à la fois transmis et tu dans sa déperdition.

Ne serait-ce pas là suggérer tout simplement ce qu'est la poésie ? C'est en poète que traduit Claude Couffon. Il aspire à rencontrer le texte pour en savourer la moelle et pour l'exalter. Valéry disait que le lion fabrique du lion quand il dévore sa proie. Non que Couffon ait fait du Couffon, mais ses traductions produisent du texte traduit. J'insiste sur cet aspect cannibale et cette avidité qui n'excluent nullement l'exploration et une grande expérience anatomique des langues et de leurs spécificités. Il exclut l'aridité de la spéculation, de la théorisation systématique, de l'activité traduisante dans un système linguistique en vue de définir une historicité de sens. Claude m'a fait invariablement remarquer qu'il s'était toujours fort ennuyé dans les colloques consacrés à la traduction. Il leur préférait les ateliers d'écriture et de traduction. Si je voulais en savoir plus sur son fonctionnement, il traduisait aussitôt devant moi, sans plus de manière, un poème, comme le ferait un calligraphe. Je pensais alors au titre de Joë Bousquet, *Traduit du silence*, commenté dans *La part du feu* par Blanchot comme un effet de littérature qui voudrait demeurer une traduction à l'état pur, allégée de quelque chose à traduire « *pour retenir du langage la seule distance que le langage cherche à garder vis-à-vis de lui-même et qui à la limite doit aboutir à son évanouissement.* »

Cet effacement est celui de Claude Couffon, Il s'est fondu dans son œuvre de traducteur comme le Facteur Cheval s'est incrusté dans les matériaux et les cailloux étrangers qu'il accueillait les mains ouvertes. Claude Couffon connaît son métier sur le bout des doigts, mais il ne le réfléchit pas autrement que dans l'accomplissement de son métier. C'est bien la démarche d'un poète qui ouvre le passage à des événements d'écriture hétérogènes et laisse advenir la langue sur des chemins aléatoires où elle meurt et ressuscite, dans la continuité de l'errance. Claude m'a toujours confié qu'il n'avait jamais voulu devenir poète par vocation. Si appel il y avait, il surgissait chez lui dans les rêves du sommeil. Tout armé et casqué, à la manière d'Athéna, autrement dit sans qu'il n'ait besoin à l'éveil d'aucune retouche. Mais l'image de

cet arrière-pays répond clairement à la nécessité pour Couffon de se démarquer de son travail diurne. Il aurait pu marteler là encore : *moi aussi j'écris, je commets des poèmes, je publie des recueils. Moi qui ne cesse de courir le monde et les textes, je suis visité.* Pour asseoir cette crise d'émancipation, il m'assurait n'avoir jamais subi l'influence des poètes qu'il avait traduits, tels Rafael Alberti, Nicolás Guillén, Pablo Neruda et tous ceux qu'il sera le premier à découvrir, comme Alejandro Calderón, ici présent.

Vers l'âge de 14 ou 15 ans, il écrit des poèmes, *sans formation poétique préalable*, précise-t-il. Ils traitaient de thèmes relatifs à la Normandie. Mais reconnaît-il, *ce n'était pas très bon*. Il les a tous détruits, après sa découverte des poètes hispaniques. Il n'écrira plus de poèmes jusqu'en 1973. Or raconte-t-il, « *un soir, j'ai eu comme une vision, des taches de couleurs et des images m'apparurent dans un rêve qui se répéta à en devenir obsédant.* » Peu à peu les images se transformèrent en mots et il en ressortit un poème qu'il dédia à Rafael Alberti. Le phénomène se reproduira fréquemment et c'est ainsi que naquit son premier recueil, *Le temps d'une ombre ou d'une image*, publié aux éditions Saint-Germain des Prés. Orlando Pelayo, un peintre espagnol de l'école de Paris, en fit les illustrations. Miguel Ángel Asturias y joignit un *après-dire*. Je citerai encore *Le Cahier de la Baie du Mont Saint-Michel*, en 1974, *Célébrations*, aux éditions du Castillet, en 1979, avec un avant-lire de Nicolás Guillén. Frappé par un diabète assez compliqué, Claude voit maintenant ses rêves lui découvrir une femme aux cheveux noirs, aux yeux et aux ongles violets, la mort pour ne pas la nommer. Ce qui se traduit par un nouveau recueil, *Aux frontières du silence*, en 1980. Cinq ouvrages vont suivre aux éditions Caractères de 1980 à 1988, dont *Corps automnal*, *Absent/présent*, *À l'ombre de ce corps*, avec des dessins de Luis Mizón. Il publie en 2002, *Tôt ou Tard*, poèmes traduits en espagnol par Jorge Nájara, puis en 2008 à Quito, *Intimités*, en édition bilingue, sur une traduction de Rocío Duran-Barba.

En définitive, Claude Couffon a vécu, comme tous les écrivains, à l'ombre de lui-même et, bien sûr, la traduction ne pouvait à elle seule racheter sa vie. Elle passa sur lui comme un vent de folie. Lui aussi a vécu sa mort. Voilà pourquoi son nom désapproprié ne peut plus mourir.

En 2011, j'ai souhaité que Claude Couffon fût invité au festival des Soirées poétiques de Struga, en Macédoine. En raison d'un malaise, il ne put y assister. Mais personne ne pouvait oublier qu'il avait été le traducteur de quatre des lauréats de langue espagnole à avoir reçu la Couronne d'Or du festival, Pablo Neruda, Rafael Alberti, Justo Jorge Padrón, Nancy Morrejón. J'ai publié ses derniers poèmes dans *Le Livre d'Or* que je réalisai à l'occasion du jubilé du festival de Struga, avec le concours de l'Unesco. Je retins trois inédits, *Souvenir érotique*, *Le Voyage immobile* et *Les Cadavres*. Les accents de ce dernier texte rappellent Joachim Du Bellay, l'un de ses poètes favoris. La chute peut en apparaître sombre et énigmatique, mais elle est sereine.

Je crois le moment venu de lui rendre la parole :

Les cadavres

*J'aimerais rester à cet âge
où aujourd'hui je vis en paix,
un peu vieux, certes, mais heureux
de contempler des êtres chers
qui ne connaissent leur destin
mais qui savent pleurer ou rire
sous mes yeux libérés enfin
des vains désirs de tous ceux-là
qui pleins d'illusions se trompèrent
et sont plus cadavres que moi.*

Claude Couffon : portrait du traducteur en poète-explorateur

Jean-Yves Masson

L'un des principes de l'équipe qu'Yves Chevrel et moi-même avons réunie pour élaborer l'*Histoire des traductions en langue française* en cours de parution aux éditions Verdier a été de proposer, dans chacun des quatre volumes, les portraits d'un certain nombre de traducteurs. Ceux-ci ont été longtemps, à quelques rares exceptions près, les acteurs invisibles de l'histoire de la littérature ; toujours dissimulés derrière les auteurs qu'ils traduisent, leur rôle demeure méconnu. Il s'agit pour nous de les mettre en lumière.

Dans le volume consacré au XX^e siècle, qui est encore en gestation à l'heure où j'écris ces lignes, une place revient bien sûr à Claude Couffon. Et si, comme je le pense, un portrait lui est consacré, la première chose que je voudrais dire ici est que sa place se trouve au chapitre sur la traduction de la poésie, bien que Claude Couffon, au cours de sa longue activité, n'ait pas traduit que de la poésie, tant s'en faut¹. Il me semble pourtant, à regarder la bibliographie très impressionnante de ses traductions, que la poésie forme le fil conducteur véritable de son activité : c'est par elle qu'il commence, au début des années 1950, avec des traductions de Lorca ou de Luis Ibarra, c'est par elle qu'il finit, sa dernière traduction publiée étant, sauf erreur de ma part, *Jaguar et autres poèmes* de la poétesse mexicaine Elsa Cross, née en 1946, publiée en 2009 chez Caractères (il y a des publications ultérieures qui figurent dans le catalogue de la BnF, mais il me semble qu'elles ne correspondent qu'à des rééditions : par exemple, *Le Ravin* de la romancière cubaine Nivaria Tejera, réédité par La Contre-Allée, un petit éditeur de Lille, en 2013, est une découverte que Claude Couffon avait faite en 1958, traduisant chez Julliard, pour Maurice Nadeau, ce premier roman dont l'auteur avait alors 25 ans). Bien entendu je ne puis tenir compte ici des textes traduits par Claude Couffon pour des revues, qui demanderaient une recherche plus précise : son activité dans ce domaine a aussi été tout à fait considérable.

Traducteur de poésie, donc, avant tout et de fait, les romanciers que Claude Couffon a traduits – Asturias et García Márquez surtout – ont une caractéristique commune, c'est d'être aussi des poètes (Asturias) ou d'avoir une inspiration profondément poétique ; de concevoir la substance du roman comme liée à la poésie (García Márquez et bien d'autres). Je rappellerai sans pouvoir m'étendre sur ce point que la poésie était aussi au cœur de la vie de Claude Couffon, qui a publié assez tardivement ses propres poèmes (à la parution de son premier recueil, en 1973, il avait déjà 47 ans), mais qui a manifestement toujours écrit de la poésie. C'est à vrai dire, au XX^e siècle, le cas de la plupart des traducteurs de poésie (alors que ce n'était pas du tout le cas dans les siècles passés, du moins jusqu'au milieu du XIX^e siècle : la plupart des poètes ne traduisaient pas, la plupart des traducteurs s'abstenaient d'écrire, avec bien entendu de brillantes exceptions).

Une seconde caractéristique qu'il faut noter à propos du travail de Claude Couffon, c'est qu'il l'a accompli dans une relation manifestement étroite avec un certain nombre d'éditeurs auxquels il est resté fidèle, ou du moins avec lesquels il a entretenu une relation suivie. Je ne parle pas ici de Gallimard, d'Albin Michel, de Grasset, qui font partie des grands éditeurs : pour des romanciers de très grande

1. Une rapide évaluation me permet d'estimer à 160 environ le nombre de traductions publiées par Claude Couffon, en ne comptant que les volumes (à l'exclusion des textes traduits pour des revues, et en excluant les rééditions des 367 fiches que contient le catalogue de la Bibliothèque nationale, ainsi que les livres personnels qui ne sont pas des traductions). Cela ne peut être qu'un chiffre approximatif, car certains volumes ont été inclus dans d'autres sans être réédités tels quels, en particulier dans le cas des traductions de poésie, et il faut compter aussi les volumes dont Claude Couffon n'est pas le seul traducteur. Cela permet néanmoins d'affirmer qu'en 60 ans d'activité, il a publié en moyenne deux à trois traductions par an.

audience comme García Márquez ou Asturias, même si le lien entre le traducteur et l'auteur est un facteur extrêmement important qui explique la continuité (il y a eu entre Claude Couffon et « ses » auteurs une évidente amitié, une relation de fidélité), le choix de l'éditeur résulte en général d'une négociation sur l'achat des droits qui peut être assez âpre. Il n'en va pas de même de la poésie, au moins tant que le poète n'a pas connu une consécration majeure ; dès lors que cette consécration mondiale est acquise, comme ce fut le cas pour Neruda à partir de l'obtention du Prix Nobel en 1971, le phénomène est presque analogue (Claude Couffon a commencé à traduire Neruda pour Gallimard en 1970 avec le *Mémorial de l'île noire*). Travailler régulièrement pour les grandes maisons était le signe que Claude Couffon s'était imposé comme un des traducteurs d'espagnol les plus demandés de son époque, un des traducteurs auxquels les grands éditeurs font confiance car ils sont certains de la qualité du résultat. Disons que c'est ce qu'on appelle, et le mot n'a pas ici de connotation péjorative, une carrière de premier plan sur la scène littéraire. Mais dès lors qu'il s'agit de traduire des poètes, ce n'est plus cela qui compte en priorité car le but de l'éditeur et du traducteur ne saurait être de gagner de l'argent ! Or c'était bien de la traduction de poésie que « venait » Claude Couffon, et il s'est d'ailleurs servi de son prestige pour imposer certains poètes qu'il avait découverts : en 1982, quand Gallimard publie *Poème du Sud* de Luis Mizón, le nom des deux traducteurs, Roger Caillois et Claude Couffon, retient à lui seul l'attention du public des amateurs de poésie (je puis en témoigner !).

La liste des éditeurs chez lesquels Claude Couffon a publié ses traductions poétiques correspond, de fait, à une bonne part de l'histoire de l'édition de la poésie dans la deuxième moitié du XX^e siècle, on me permettra d'en nommer quelques-uns. Il commence chez Subervie. À l'époque, cela veut dire quelque chose : Jean Subervie (1917-1989), qui a transformé en maison d'édition la vieille imprimerie familiale de Rodez que lui a léguée son père, fondée en 1860, est un des rares éditeurs qui apportent leur soutien aux Algériens en lutte pour leur indépendance dès le déclenchement des « événements » de 1954 qu'on n'appelle pas encore, à l'époque, la « guerre d'Algérie ». Son amitié avec Jean Sénac a joué un grand rôle dans cet engagement. Puis Claude Couffon rencontre Pierre Seghers, que je n'ai pas besoin de présenter, pour qui il traduit deux volumes de Nicolás Guillén en 1955 (Guillén venait d'obtenir le Prix Staline en 1954, dont on a peine aujourd'hui à imaginer le retentissement), Juan Ramón Jiménez en 1956 (année où Jiménez obtient le Prix Nobel), les *Messages indiens* d'Asturias en 1958. C'est chez Seghers que Claude Couffon publiera en 1962 les résultats de sa retentissante enquête sur Lorca (*À Grenade sur les pas de Lorca*), et il sera l'un des plus fidèles collaborateurs de la célèbre collection « Poètes d'aujourd'hui » lancée par Seghers en 1944 : il conçoit en 1964 le volume consacré à Nicolás Guillén, en 1965 celui sur Rafael Alberti, en 1970 celui sur Miguel Ángel Asturias, et en 1986 celui sur René Depestre (ce dernier fait prouvant bien que l'intérêt personnel de Claude Couffon pour la poésie ne se limite pas au monde hispanique). En 1963, Claude Couffon traduit Blas de Otero pour Maspero (*Je demande la paix et la parole*), Alberti pour les Éditeurs Français Réunis (*Qui a dit que nous étions morts ?*). Toutes ces collaborations, on le voit, celle aussi avec Maurice Nadeau (alors éditeur chez Julliard), signalent, ou plutôt confirment, l'engagement à gauche dont témoigne à lui seul le choix des auteurs (de Guillén à Neruda) : les Éditeurs Français Réunis sont une maison liée au Parti Communiste Français.

C'est le moment, sans doute, de dire que traduire pour Claude Couffon est manifestement une manière de s'engager et non de s'effacer : les convictions ou les options esthétiques d'un traducteur comme lui se voient à ses choix. On sent très bien que traduire un poète correspond à un accord profond avec l'auteur choisi : et c'est en général le cas de la traduction de poésie, qui est par nature exempte de contraintes économiques pour le traducteur qui en fait le choix. Les sympathies de Claude Couffon vont aux opprimés, aux victimes des dictatures : c'est la raison intime de son enquête sur Lorca, bien sûr, mais aussi du soutien qu'il apporte à Luis Mizón, par exemple, jeune poète chassé du Chili par le régime de Pinochet. C'est certainement aussi sur cette forte conscience historique que se fonde sa collaboration

avec les éditions Caractères : leur fondateur, Bruno Durocher (1919-1996), de son vrai nom Bronislaw Kamiński, est un rescapé des camps de concentration ; la collaboration de Claude Couffon avec Caractères est l'une des plus longues, de 1956 (traduction d'*Espagne* de Nicolás Guillén) et même 1954 (traduction d'une conférence du poète vénézuélien Juan Liscano à la Biennale de Poésie de Knokke-le-Zoute) à 2009 (la traduction de la poétesse mexicaine Elsa Cross dont j'ai déjà parlé), c'est plus d'un demi-siècle de collaboration. Chez cet éditeur, Claude Couffon a dirigé la collection « Cahiers Latins » – et il faut ajouter ici que la fidélité de Claude Couffon aux « Cahiers Latins » est restée présente jusqu'à la fin de sa vie, aux côtés de Jean Portante, qui a pris ensuite la direction de la collection –, il a publié deux volumes de la collection « Visite à » (*Visite à Norge* et *Visite à Édouard Glissant*). Significativement, c'est lui qui publie en 2000 avec Nicole Gdalia (qui a repris la direction de Caractères à la mort de Bruno Durocher) l'anthologie qui célèbre les cinquante ans de la maison d'édition (*Un demi-siècle de poésie : les poètes de Caractères, 1950-2000*).

L'aspect politique devient bien sûr moins important dans les vingt dernières années d'activité de Claude Couffon : dans les années 1980, il publie avec Silvia Baron Supervielle, dont c'est la première traduction, un volume de poèmes qui fait découvrir en France la grande poétesse argentine Alejandra Pizarnik ; cet ouvrage est publié chez Granit, maison d'édition dirigée par François Xavier Jaujard (1946-1996), lui-même traducteur et l'un des fondateurs de l'Association des Traducteurs Littéraires de France ; une réédition récente a paru chez Actes Sud, et l'on murmure déjà que cette magnifique traduction, qui a fait date, va devenir introuvable et être remplacée par le travail d'un autre traducteur dont l'éditeur a acquis des droits exclusifs qui empêcheront toute réimpression des traductions antérieures : voilà ce qui, en poésie, ne devrait jamais se produire ! Claude Couffon est également partie prenante de l'aventure éditoriale de la collection de poésie au format de poche « Orphée » dirigée par Claude Michel Cluny aux éditions de La Différence : dès la création de la collection (1989), Claude Couffon y publie une anthologie des poèmes de Gabriela Mistral intitulée *D'amour et de désolation*. Suivront des traductions de l'Équatorien Jorge Carrera Andrade, du Paraguayen Elvio Romero, du Mexicain José Gorostiza, et une passionnante édition complète des poèmes français d'Alfredo Gangotena (1904-1944) : les deux volumes parus dans la collection Orphée sont le résultat de patientes recherches qui ont permis de réunir pour la première fois toute l'œuvre de ce grand poète équatorien francophone.

Ces dernières références fournissent une transition avec le dernier trait saillant de l'activité de Claude Couffon, sa passion pour l'Amérique latine, qui se voit bien aussi par le choix des romanciers qu'il a traduits. Dans les dernières années de son activité, il réalise une incroyable série d'anthologies qui représentent une extraordinaire entreprise de « défrichage » éditorial, une exploration méthodique de l'Amérique latine, pays après pays : après les *Poètes de la République dominicaine* (éd. Amiot-Lengane, 1992), et des anthologies de nouvelles d'Amérique du sud chez Anne-Marie Métaillé (*Histoires d'amour d'Amérique latine*, 1992 ; *Histoire étranges et fantastiques d'Amérique latine*, 1997), Claude Couffon publie aux éditions Patiño toute une série de volumes : *Poésie dominicaine du XX^e siècle d'expression espagnole* (1997), *Poésie hondurienne du XX^e siècle* (1997), *Poésie guatémaltèque du XX^e siècle* (1999), *Poésie cubaine du XX^e siècle* (1999), *Poésie péruvienne du XX^e siècle* (1999), sans oublier une anthologie des *Poètes de Chiapas* aux éditions Caractère (1997, rééditée en 2009).

Je n'ai bien évidemment pas tout cité, je n'ai pas détaillé les traductions de Neruda, qui sont si connues, ni celles des grands poètes espagnols, de Rafael Alberti à Vicente Aleixandre, mais c'est assez pour donner un aperçu de l'activité considérable déployée par Claude Couffon au service de la poésie. L'ampleur de ses publications dans ce domaine ferait presque passer ses traductions de romans pour une simple annexe de son travail : il n'en est rien, bien entendu. Mais il me semble que l'engagement de Claude Couffon était avant tout un engagement de poète, que c'est en poète qu'il traduisait même quand il traduisait des romanciers, des prosateurs. Il est un bon exemple de la manière dont un parcours

de traducteur, indépendamment des écrits personnels, dessine à lui seul une personnalité. Peut-on parler de « l'œuvre » d'un traducteur ? Pierre Leyris pensait et affirmait énergiquement que non. « Ce sont les auteurs que je traduis qui ont une œuvre », m'expliqua-t-il un jour ; « si vous me disiez que mes traductions forment une œuvre, cela voudrait dire que ma personnalité se reconnaît d'une traduction à l'autre ; ce serait un reproche terrible car j'espère bien que c'est à chaque fois l'auteur et lui seul qu'on reconnaît de l'un à l'autre de ses livres, et non pas moi. » En ce sens, Pierre Leyris avait certainement raison, et d'ailleurs si chaque traduction est une œuvre, elle ne peut être qu'une œuvre seconde. Seconde, mais pas « inférieure », car dans toute traduction, oui, la personnalité du traducteur et celle de l'auteur sont mêlées : toute traduction est le produit de la rencontre de deux subjectivités, et même si le traducteur veut s'effacer, il ne le peut jamais entièrement. Si un tel effacement était possible, deux traductions faites par deux traducteurs différents devraient être identiques, tout comme la solution d'un problème mathématique ne dépend pas de la subjectivité de celui qui le résout. Or ce n'est justement pas le cas. Le traducteur n'est donc jamais transparent ; et il est bon qu'il ne le soit pas, car il signe sa traduction, il en est responsable et à chaque pas, il prend des décisions qui l'engagent. La première décision, pour lui, c'est le choix de traduire un auteur : dans le cas de la traduction de poésie, qui se situe en dehors des cadres économiques, ce choix est libre, il est premier, même si une proposition est venue d'un éditeur. C'est aussi pourquoi, en général, les poètes traduits par un même traducteur sont unis par des affinités que, précisément, le fait qu'il les ait choisis permet de saisir – un peu à la façon dont on peut dire d'un grand collectionneur d'art que sa collection manifeste sa personnalité. En ce sens, un traducteur est bien quelqu'un qui fait une œuvre, et cette œuvre est d'abord une œuvre de lecture ; il y a donc dans la littérature française du XX^e siècle « les poètes de Claude Couffon ». Même si d'autres les retraduisent, ils resteront liés par sa personnalité, ses choix, son héritage. C'est ainsi qu'un traducteur, lui aussi, marque l'histoire de la littérature, et qu'il mérite qu'on y signale le rôle qu'il a joué : celui d'un « importateur littéraire », disent aujourd'hui les sociologues de la littérature. À cette métaphore économique, je préfère pour ma part le mot de défricheur, ou mieux encore celui de découvreur ou d'explorateur des continents littéraires : ce sont ces noms qui lui conviennent et que je me plais ici à offrir à sa mémoire.

Chemins croisés. Claude Couffon et la revue *Europe*

Jean-Baptiste Para

Le premier numéro de la revue *Europe* fut publié en février 1923. Depuis le printemps de cette année-là jusqu'à la fin de l'été 1939, date à laquelle la revue cessa de paraître pour ne renaître de ses cendres qu'au lendemain de la Libération, l'Espagne avait occupé dans ses pages une place de premier plan. Non seulement parce que des écrivains et des poètes espagnols avaient été traduits et présentés aux lecteurs français, non seulement parce que l'histoire et l'actualité de l'Espagne avaient fait l'objet d'analyses approfondies, mais aussi parce qu'*Europe* avait été, dès le début de la Guerre civile, un centre intellectuel de solidarité active avec les républicains. Une chronique mensuelle de Jean-Richard Bloch avait paru sous le titre « Espagne ! Espagne ! », Aragon avait publié à l'automne 1936 son retentissant « Ne rêvez plus qu'à l'Espagne ! », tandis que les animateurs de la revue organisaient une souscription pour l'envoi d'un « camion culturel » dans le pays, appuyés par Romain Rolland qui lançait son vibrant appel « À tous les peuples au secours des victimes d'Espagne ». Ce ne sont là que quelques exemples. En vérité, il y aurait matière à écrire un livre sur les liens précoces, durables et profonds entre la revue *Europe* et l'Espagne. Ce que nous pouvons en retenir, en ce jour où nous saluons la mémoire de Claude Couffon, c'est qu'il était naturel que son libre chemin d'hispaniste le conduise à un compagnonnage avec la revue.

Le nom de Claude Couffon apparaît pour la première fois dans *Europe* en avril 1953, dans une note de lecture qui rend compte du *Petit Théâtre* de Lorca qu'il a traduit et préfacé. Le volume rassemble trois courtes œuvres dramatiques que le poète avait fait paraître dans l'éphémère revue *El Gallo*. C'est un an plus tard, en 1954, qu'*Europe* accueille pour la première fois une traduction de Claude Couffon : *West Indies Ltd* de Nicolás Guillén. Par la suite, il donna à la revue d'autres traductions du poète cubain, en particulier son « Élégie à Jesús Menéndez ». Toujours en 1954, Claude Couffon traduit pour *Europe* un entretien sur le théâtre que Federico García Lorca avait accordé en avril 1936 au journal *El defensor de Granada* : « Le théâtre a toujours été ma vocation. J'ai consacré au théâtre bien des heures de ma vie. J'ai une conception du théâtre, en un certain sens personnelle et résistante. Le théâtre, c'est la poésie qui se dresse du livre et se fait humaine. Et ce faisant elle parle et crie, elle pleure et se désespère... » Ce sont les premiers mots de ce mémorable entretien.

En 1958, Claude Couffon fait découvrir au public français une romancière et poète cubaine, Nivaria Tejera, en confiant à *Europe* le premier chapitre de son roman *Le Ravin*. Cette écrivaine avait passé son enfance aux Canaries où elle avait été témoin des premiers moments de la Guerre civile. Claude Couffon traduisit par la suite quelques-uns de ses poèmes qui furent publiés en 1963 dans une livraison consacrée à la littérature cubaine.

C'est également en 1958 qu'*Europe* accueille ses traductions de poèmes de Vicente Aleixandre et de Miguel Hernández. On peut imaginer que c'est à ce moment-là qu'il propose à la revue de consacrer un dossier au poète de *Viento del pueblo* et de *Cancionero y romancero de ausencias*. En septembre 1962 un magnifique dossier sur Miguel Hernández voit donc le jour. Au printemps de la même année, Claude Couffon s'est rendu à Orihuela, la ville natale du poète-berger. Il a mené l'enquête et recueilli de nombreux témoignages. Il a également traduit des poèmes et des lettres de Miguel Hernández. Enfin, il a rassemblé une riche iconographie. Il rédige alors pour *Europe* « Orihuela et le souvenir de Miguel Hernández », un texte de grande ampleur et d'une force exceptionnelle.

En 1963, la revue publie pour la première fois un vaste panorama de la littérature cubaine. Claude Couffon est de ceux qui ont prodigué leurs conseils lors de l'élaboration du projet. Il apporte également

son concours en traduisant une nouvelle de Calvert Casey – un écrivain cher à María Zambrano – et des poèmes de José Lezama Lima, Regino Pedroso, Fayad Jamis, Heberto Padilla, etc. Dans les dernières pages de ce numéro sur Cuba, l'actualité espagnole se rappelle dramatiquement à l'attention des lecteurs. Le 20 avril 1963, le combattant antifasciste Julián Grimau a été fusillé à Madrid après un procès expéditif devant un tribunal d'exception. La veille, des personnalités françaises avaient adressé au général Franco un télégramme pour l'adjurer de commuer la peine capitale de Julián Grimau. *Europe* publie la liste des signataires : le nom de Claude Couffon y figure à côté de ceux d'Aragon, de Vladimir Jankélévitch, de Tristan Tzara, de Vercors et de quelques autres.

Nous ne pouvons ici que survoler les chemins croisés de Claude Couffon et de la revue *Europe*. Sa collaboration s'est poursuivie jusqu'en 1989. Elle a notamment été ponctuée par des traductions de Rafael Alberti (« Qui a dit que nous étions morts ? », mars 1964) et du « Mémorial de l'Île Noire » de Pablo Neruda (mars 1966). Elle s'est achevée à l'automne 1989 avec un cahier en hommage à César Vallejo. Dans cette circonstance, Claude Couffon a non seulement donné un texte sur le grand poète péruvien et traduit une nouvelle inédite en français, « Les Caynas », mais il a eu la généreuse idée d'accrocher à cette locomotive tout un train de poètes appartenant à de plus jeunes générations. C'est ainsi que l'on put découvrir dans *Europe* onze voix péruviennes : Alfonso de Silva, Enrique Peña Barrenechea, Jorge Eduardo Eielson, Manuel Scorza, Américo Ferrari, Rodolfo Hinostroza, Antonio Cisneros, Armando Rojas, Elqui Burgos, Jorge Nájjar et le tout jeune Alejandro Calderón qu'une notice présentait alors comme « un étudiant bohème en philosophie de l'art qui consacre ses activités créatrices à la poésie ».

Au fil des années, Claude Couffon a également publié dans *Europe* quelques articles sur des livres qui ne relevaient pas du domaine hispanique. C'est lui qui rendit compte des traductions françaises de *C'est un dur métier que l'exil* du poète turc Nazim Hikmet (décembre 1958) et de la *Ballade de Little Rock* de Dora Teitelboim, poète de langue yiddish (juillet 1959). Il participa également, en tant que critique, à quelques projets de la revue. On pourra entreprendre un jour le dépouillement complet de ses contributions, mais dans le cadre qui nous est imparti, j'en retiendrai surtout le texte qu'il consacra à Neruda dans le numéro que la revue réalisa en un temps record pour rendre hommage au poète chilien. Neruda était mort en septembre 1973, le numéro d'*Europe* sortit des presses au début du mois de janvier suivant. Au-delà de l'émotion suscitée par la disparition de Pablo Neruda, des liens anciens entre *Europe* et le poète justifiaient cette publication. Neruda avait été accueilli à plus de vingt reprises dans les sommaires de revue. Son premier rendez-vous avec *Europe* remontait à 1939, avec une traduction de son poème « Le sud de l'océan » par Greta Knutson, artiste et écrivaine suédoise qui était la compagne de Tristan Tzara. Dans le numéro d'hommage de janvier 1974, Claude Couffon livra ses réflexions sur les derniers livres de Neruda, des *Mains du jour* à *Géographie infructueuse*. Son analyse tirait parti des conversations fréquentes qu'il avait eues avec le poète. À la fin de son texte, il évoque sa dernière rencontre avec lui. Quarante ans ont passé depuis, mais son témoignage n'a rien perdu de son relief, de ses couleurs, de sa charge d'émotion. En voici les derniers mots, de nouveau offerts en partage :

L'année dernière, le 12 juillet [1972], jour de son anniversaire, Pablo avait convié un groupe d'amis dans son moulin de l'Eure afin, disait l'invitation, « d'assister à l'inauguration par le maire de l'Auberge du Cheval Vert pour la Poésie ». Dans l'herbe haute inondée de soleil on vit arriver « à la normande » Julio Cortázar et Ugné Karvélis, Mario Vargas Llosa, Jorge Edwards, Catherine von Bülow, Jean Marcenac et quelques poètes chiliens et colombiens. À midi Pablo s'éclipsa et reparut au milieu d'un éclat de rire général. Affublé d'un canotier et d'une paire de moustaches noires dignes d'un édile de Maupassant, il s'approcha d'un kiosque dont le bois neuf rutilait et lut un époustoufflant discours qui proclamait les miracles du vin, des nourritures terrestres et de l'amitié. Puis il ouvrit en grand la porte de « l'auberge » et nous comprîmes avec quel amour et quelle générosité notre hôte nous recevait. Cette fête, ce fut sans doute l'une des

dernières joies de Pablo Neruda. À la fin de l'année, renonçant à son poste d'ambassadeur, il avait regagné son promontoire océanique de l'Île Noire. C'est là qu'il écrivit, en janvier, son dernier livre, un pamphlet en vers : Incitation au Nixonicide et Éloge de la Révolution chilienne. Il suivait avec colère la dégradation civique et politique du Chili :

Toutes les nuits les hurlements des hyènes
salissent la révolution chilienne.

Deux mois après l'assassinat du général Schneider, et alors que ses meurtriers étaient « toujours bien vivants dans des prisons dorées ou dans de somptueux hôtels étrangers », attentats, grèves subversives et manœuvres antirévolutionnaires se multipliaient sous l'œil glacé de la majorité d'hier. Les fossoyeurs, pour Neruda, c'étaient Nixon et les anciens maîtres du cuivre et des nitrates chiliens désormais nationalisés. Pour fustiger les traîtres et mobiliser les consciences, comme au temps tragique du Chant général, le poète retrouva les accents vengeurs et satiriques des grandes périodes de combat. « Et maintenant, prenez garde, je tire ! », jette-t-il comme un défi. Il nous reste, par-delà la mort, ce cri déchirant.

Claude Couffon : journaliste, professeur, traducteur sous le signe de la poésie

Marie-Claire Zimmermann

Parler de Claude Couffon, c'est d'abord évoquer une grande et vraie amitié, qui avait commencé en 1966, lorsque j'avais été nommée assistante à l'Institut hispanique, au 31, rue Gay-Lussac. Le directeur d'alors, le Professeur Charles-Vincent Aubrun, avait recruté Claude à la fois comme enseignant et comme chercheur, responsable de l'organisation des Éditions Hispaniques. La réputation de Claude comme traducteur était déjà bien établie et l'on saluait à la fois son talent et son audace car il se risquait traduire les auteurs les plus difficiles, ceux qu'il jugeait véritablement créateurs. Ainsi, avait-il traduit *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez sous le titre de *Platero et moi*, aux Éditions Seghers, en 1956 (une nouvelle édition a paru chez Corti en 1990).

Très vite s'était nouée une amitié entre Claude Couffon, Michel Zimmermann et moi-même, ainsi qu'avec quelques autres jeunes assistants et assistantes à la Sorbonne, cela donnant lieu à de fréquentes rencontres, des repas savoureux et animés, au cours desquels le dialogue portait sur la politique, le communisme, la poésie, la traduction, les voyages de Claude en Amérique latine ; c'était éblouissant et totalement convivial. Claude savait manier l'humour, il racontait avec bonheur toutes sortes d'événements et j'ai le souvenir de ses rires, de son regard pétillant, lorsque le récit atteignait son point culminant et lorsqu'étaient enfin démontés tous les faux-semblants. Claude avait un sens absolu de l'égalité : il ne craignait pas les notables, pas plus qu'il ne redoutait les ambitions des plus jeunes. Les lecteurs espagnols – « historiques », disait-on – si mal payés, mais si cultivés, avaient pour lui une très vive amitié : ils se savaient pleinement reconnus par lui et je me souviens de très longs échanges en espagnol, qui portaient sur les séjours de Claude en Andalousie. Que de plaisanteries sur les accents, que de calembours subtils !

Nous partions tous en voyage avec Claude – toujours les mêmes. Ainsi nous a-t-il fait découvrir Bruges : je garde les photographies de Claude, cheveux au vent, sur la jetée d'Ostende ; nous avons aussi parcouru le pays de Nohant tout en parlant de George Sand ; nous nous étions arrêtés à Argenton-sur-Creuse, à La Celle Dunoise, à Gargilisse... Tout cela au cours de différentes journées (1967-1968), où la contemplation d'un fleuve ou celle d'une façade flamboyante alternait avec la réflexion sur des littératures qui nous enthousiasmaient. Nous différons parfois sur le sens des poèmes et le débat n'était jamais clos, chacun demeurant libre, mais ouvert à d'autres échanges.

Il me faut ici évoquer deux faits qui témoignent de la générosité de Claude Couffon. En 1967, *Canto general* de Pablo Neruda figurant au programme de licence, le directeur de l'Institut, Monsieur Aubrun, s'interrogeait sur l'attribution du cours général à l'un de nos collègues, car aucun professeur titulaire n'était alors américaniste. Monsieur Aubrun consultait souvent Claude sur la répartition des enseignements. La conversation entre eux deux aboutit donc à ce moment-là à un choix qui pouvait choquer, le fait d'attribuer un cours général à une simple assistante. Monsieur Aubrun hésitait ; ce fut Claude Couffon qui le convainquit en disant qu'il était temps de pousser les jeunes collègues vers des responsabilités pédagogiques plus conséquentes. Je fis donc le cours sur *Canto general* : ce fut pour moi un moment décisif qui m'engagea à écrire davantage sur la poésie, à en faire le noyau central de mon enseignement et de ma recherche.

Un deuxième fait met en lumière l'altruisme de Claude Couffon. Lors d'un séjour de Pablo Neruda à Paris quelques mois avant sa nomination comme ambassadeur, Claude me proposa de participer à un repas organisé par la revue *Europe* : « Puisque vous aimez voir et écouter les poètes, venez donc parler à

l'un des plus grands ! ». Assistaient à ce repas Pierre Gamarra, Claude Couffon, Miguel Ángel Asturias – souriant et silencieux –, Pablo Neruda et sa belle épouse Matilde Urrutia. Etant assise en face du poète, j'eus le bonheur de poser des questions et d'entendre des réponses, tout cela dans la plus parfaite simplicité ; rien de *people*, une stricte authenticité. Je raccompagnai ensuite en voiture Pablo Neruda, Matilde et Claude Couffon à l'hôtel où descendait habituellement le poète, Quai Voltaire. Claude écoutait mes remerciements en souriant : tout cela, pour lui, allait de soi.

Nous avons traversé 1968 avec optimisme, heureux d'entendre une parole libre, cependant vigilants quant à la qualité de ce que nous souhaitions maintenir. Parmi les collègues qu'appréciait Claude, figurait au premier plan Claude Esteban, poète, traducteur, dont l'enseignement suscitait l'admiration des étudiants. Claude Couffon faisait aussi l'éloge des magnifiques articles publiés dans le *Mercure de France* et à la *NRF*, consacrés par Claude Esteban à la poésie espagnole et latino-américaine (Blas de Otero, 1964 ; César Vallejo, 1964), ainsi qu'à des plasticiens. Autant il était sévère pour les traductions ratées et les déclarations intempestives de collègues qui se proclamaient les meilleurs, autant il savait rendre hommage à ce grand personnage exigeant et chaleureux qu'était Claude Esteban.

En 1970, un événement douloureux attrista notre groupe. L'une de nos compagnes était partie en voiture en Normandie avec une amie ; un grave accident survint, qui entraîna la mort de la passagère. Je me rendis avec Claude chez les parents de la jeune femme décédée ; je pus mesurer alors la générosité et la délicatesse de Claude, si présent par la parole et le silence.

Durant notre séjour à Barcelone (1971-1974), Michel Zimmermann et moi-même étions restés très proches de Claude Couffon et, après notre retour en France, de nouveaux amis et amies se joignirent à ceux du groupe initial, en particulier en 1975, tandis que quelques anciens partaient vers d'autres universités parisiennes. Le directeur de l'Institut Hispanique, Monsieur Aubrun, avait quitté la Sorbonne pour l'université de Nice, et de nouveaux professeurs exerçaient d'autres responsabilités. L'amitié avec Claude Couffon demeurait inchangée ; Claude écrivait et traduisait, son prestige allait croissant ; il nous parlait avec enthousiasme de ses longs échanges nocturnes à Cuba, avec Fidel Castro. Je l'ai sans doute rencontré moins fréquemment pendant les quatre années où j'ai été professeur à l'université de Lille-III, mais, en 1991, après mon retour à la Sorbonne, lors de l'inauguration de la chaire de catalan, j'ai le souvenir de la présence amicale de Claude Couffon, très souriant, plaisantant avec le professeur Antoni Badia i Margarit, ancien président de l'université de Barcelone. Les photos qui furent alors prises (je les tiens à la disposition de tous) témoignent de cette complicité amicale qui n'a jamais changé.

Ensuite, les charges universitaires étant devenues plus importantes et Claude ayant pris sa retraite, les rencontres s'espacèrent sans que nous cessions pour autant d'avoir des nouvelles les uns des autres. Claude vivait désormais en Normandie et, l'an dernier, lors des journées d'étude organisées par Ina Salazar et Laurence Bresse à l'université de Caen, j'espérais de tout cœur revoir Claude, mais son état de santé ne lui permettait plus de se déplacer. Puis nous avons appris le décès de l'ami dont nous parlons aujourd'hui en évoquant sa brillance intellectuelle et son inépuisable générosité.

Comment parler maintenant de ce triple itinéraire où se conjugaient, alternativement ou conjointement, le travail du journaliste, la fonction de professeur et la pratique du traducteur ?

Claude Couffon savait remplir plusieurs engagements à la fois et, sans jamais se dédire, il remettait un article ou une traduction après l'avoir relu, corrigé et rendu définitive la lettre du texte destiné à la publication. Au cours d'un voyage à Bruges, le groupe d'amis s'était étonné et avait quelque peu plaisanté lorsque Claude nous avait annoncé qu'il lui fallait rester quelques heures de la matinée à l'hôtel car il estimait que l'article qu'il venait de rédiger et qui portait sur la poésie n'était pas tout à fait au point. Deux heures plus tard, Claude nous rejoignait : il était libre, souriant et s'extasiait sur les lignes

d'une belle façade ; il avait en effet appelé la rédaction d'une revue et reprécisé au téléphone les quelques rectifications qui lui avaient paru indispensables.

Claude était par nature et par goût un journaliste. On relit avec plaisir *Granada y García Lorca* (Losada, 1967), d'abord publié en français en 1962 sous le titre de *A Grenade sur les pas de García Lorca*, où sont rassemblés cinq articles respectivement publiés dans le *Figaro littéraire* (n° 401, 1953), *Les lettres françaises* (1964), *Les lettres mondiales* (1951), le *Figaro littéraire* (1951), *Les lettres françaises* (1956). La publication de ces textes mérite d'être expliquée. C'est en 1948 que « un joven estudiante, bohemio y enamorado de la aventura¹ », le jeune Claude Couffon, s'était lancé sur les traces de Lorca, le poète qu'il admirait par-dessus tout, à Grenade, tant il lui semblait nécessaire d'aller sur place pour entendre des gens, des témoins, très tôt donc sous le franquisme, à une époque où régnait le silence, sans se fier non plus à ce qui avait pu être écrit ou reproduit car les hommages ne sont parfois que des miroirs trompeurs. L'on constate là un trait constant du caractère de Claude Couffon : une lucidité qui exige la vérification, de manière objective, indépendante, parfois avec un certain scepticisme, loin des idées reçues, loin des bien-pensants dont il parlait toujours avec une certaine ironie. C'est en 1951 que Maurice Noël, rédacteur en chef du *Figaro littéraire*, demanda à Claude de faire un reportage sur les derniers jours de Lorca avant son assassinat à Viznar. Le texte publié suscita le déchaînement de la presse officielle espagnole, mais il fut publié en Europe et en Amérique latine. Deux ans plus tard (1953), Claude Couffon réalisa un reportage à Fuente Vaqueros, le village natal de Lorca, auprès des paysans, ce qui lui permit de mieux connaître l'enfance et l'adolescence du poète. D'autres recherches à Grenade l'amènèrent à découvrir les œuvres brèves du *Teatrillo*, puis les années passèrent et, comme il le disait si bien, Claude s'occupa d'autres poètes, mais il s'aperçut que les textes qu'il avait publiés dans la presse avaient beaucoup servi à d'autres chercheurs, lesquels les avaient exploités « a veces con una exagerada discreción² ». Se promenant à nouveau dans Grenade et le Sacro Monte, il eut envie de réunir ses articles en un seul livre, d'où ce volume publié chez Seghers en 1962, puis chez Losada en 1967, où l'on mesure le talent du journaliste, à la fois bon observateur, ouvert, respectueux des autres, sachant poser avec simplicité des questions profondes, boire un verre d'anis avec ses interlocuteurs qu'il écoute avec la plus vive attention. Les notes abondantes et critiques révèlent l'excellent chercheur qui vérifie ses données et prouve l'inexactitude de certains documents, notamment à propos de la date de naissance de Lorca.

Que dire du professeur ? Le sens du dialogue, la pratique d'un langage clair et audible, sont les nécessaires ingrédients de notre métier. Claude Couffon, on l'a vu, savait expliquer, réveiller, convaincre, inciter à réfléchir et à écrire. Etant parti en Amérique latine pour une tournée de conférences, Claude m'avait demandé de le remplacer et de prendre en charge un groupe de travaux dirigés, de 17 heures à 20 heures. J'avais pu aussitôt constater le haut niveau du groupe, le goût de l'échange, la parfaite adaptabilité de tous ses étudiants, d'ailleurs fort nombreux. Claude se rendait à ses cours avec une évidente jubilation ; il riait sous cape en apercevant tel collègue qui traînait la patte dans le célèbre couloir qui mène à la salle Delpy. J'admirais sa bonne humeur et le fait qu'il ne se plaignait jamais. Or, sa vie était-elle toujours si facile ou si simple ?

Mais ce qui nous enthousiasmait aussi, c'était l'art du traducteur. Dans notre bibliothèque figurent toutes ses traductions, en particulier celle de l'œuvre de Pablo Neruda. Avant de traduire, lorsqu'il échangeait avec nous, il cherchait à définir le rythme porteur de sens de chaque texte, puis il engageait peu à peu des mouvements, entre littéralité – nécessaire, disait-il – et transposition inventive. Il connaissait les auteurs et les interrogeait, puis il décidait, il tranchait lorsque sa lecture orale, à voix basse ou à haute voix, le convainquait.

Les poètes et traducteurs qui participent à cet hommage à l'ami défunt sauront en parler mieux

1. COUFFON, Claude, *Granada y García Lorca*, « Prefacio », Buenos Aires, Losada, 1967, p. 10.

2. *Ibid.*, p. 12.

que moi, mais je voudrais m'arrêter sur trois livres d'inégale longueur dont je sais que Claude les aimait particulièrement.

Le plus récent, *Fleuves qui s'en vont, Ríos que se van*, de Juan Ramón Jiménez, publié en 1990 chez Corti, est une œuvre inédite de ce poète, dont Claude disait souvent qu'il était à ses yeux le plus grand du XXème siècle : c'était là d'ailleurs un sujet de discussion chaleureux et animé avec notre groupe. L'introduction de Claude est excellemment écrite ; elle éclaire le lecteur sur le pessimisme de J.R.J., sur sa vision de la mort, très douloureuse, mais suivie de « Trois chants revécus de mort et de résurrection », comme si la mort elle-même mourait, puisque demeurent les mots de la poésie :

Une langue de feu, oui, pour finir, poètes ? (p. 96-97)

Non, jaune mort, tu ne peux toi, faucher. (p. 98-99)

Sans moi que verras-tu, que diras-tu ? Où iras-tu ? Ne serai-je pas, mort, ta mort, ce que toi, mort, tu es contrainte de subir, de regarder, d'aimer ? (p. 101)

Nous relisons souvent *Mémorial de l'Île Noire*, paru en 1970 chez Gallimard, réédité en 1977, suivi de *Encore*. Notre lecture est aussitôt orale, car nous sommes portés par « Le fleuve né des cordillères » (p.184-185), lorsque la verticalité du texte, la réduction du vers à un seul mot, traduisent le cheminement de l'eau vers l'abondance et l'immuable.

Dans *Encore*, la brièveté est la clef de l'ouverture vers une immanence infinie, mortelle et vitale, tandis que l'homme murmure des mots de gratitude, ceux de son poème, le dernier du recueil (p. 323-324) :

XXVIII

A bientôt, invité.
Bonjour.
Mon poème a surgi
pour toi, pour personne,
pour tous.
Je vais t'en prier : laisse-moi inquiet.
Je vis avec l'océan intraitable
et le silence m'est pesant, terriblement.

Je meurs dans chaque vague chaque jour.
Je meurs dans chaque jour en chaque vague.
Pourtant le jour
ne meurt jamais.
Il ne meurt pas.
Et la vague ?
Non plus.

Merci.

Île Noire, Chili,
6 juillet 1969

El curioso caso del poeta Couffon, o « La noche dicta su silencio »

Jorge Nájar

En el Café de la Cité Universitaire de París, en el invierno de 1978, nos reuníamos un grupo de amigos latinoamericanos para hablar de nuestros afectos comunes: el arte, la literatura y para intercambiar impresiones sobre la sociedad en la que nos encontrábamos. En esas sobremesas se me hizo familiar el nombre de Couffon. Las referencias lo presentaban como un profesor universitario, investigador y promotor de literatura en lengua castellana, tanto de éste como del otro lado del océano. Pero más allá del aspecto externo de su trabajo, ¿quién era en realidad el personaje? Llegué a conocerlo personalmente gracias a la mediación del poeta Armando Rojas Adrianzén, uno de los motores de la revista bilingüe *Altaforte*. En las reuniones con Armando y Couffon saltó ante mis ojos la evidencia de que el personaje era dueño de un afilado sentido del humor, capaz de convertir en ángel al más pintado de los diablos. Desde entonces compartimos conversaciones, innumerables Talleres de Traducción en diferentes localidades de Francia, e incluso algunas aventuras de edición.

Couffon, como poeta e intelectual me ha parecido siempre un bicho raro dentro de su contexto. Profundamente solidario, no sólo con los castristas y los comunistas latinoamericanos como muchos todavía siguen creyendo, también con otros ajenos a esos horizontes. Cuando revisé su hoja de vida me quedé asombrado por la cantidad de actos en los que ha participado para promover la obra de sus amigos; es más, es peor diría yo, en ningún momento aparecía alusión a sus poemarios. Era como si deliberadamente, para él, sus propios poemas no tuviesen sitio en su recargada vida pública. Irreverente y al mismo tiempo respetuoso de las instituciones, capaz de pasar por encima de muchas barreras y de detenerse en el momento preciso, amante de la noche y de la buena mesa, amante de la vida mucho más que de las cofradías, en las incontables veces que hemos compartido aventuras tanto en París, como en Fougères, Saint Malô o Madrid, sólo una vez le escuché, brevemente, hablar de sí mismo. En cambio, a lo largo de los años y por su intermedio, me enteré de algunas historias secretas de connotados poetas y novelistas afanados por ser aceptados en el mundo editorial francés.

Sobre sus propias creaciones Couffon ha sido un personaje sumamente discreto. Y claro, en alguna oportunidad, no pude dejar de preguntarle sobre el porqué. La respuesta fue hablarme de un jardín secreto que, para seguir cultivándolo, había que protegerlo de las alimañas y de los riesgos de la producción en serie. Tanto ha protegido su jardín secreto que en el Homenaje que le rindieron sus amigos escritores y editores, en la Maison de l'Amérique Latine, el viernes 18 de octubre del año 2002, escuché a André Velter sostener que el poeta Couffon había sacrificado su propia obra para dedicarse a difundir el trabajo de los otros. Es decir, el poeta que había traducido a todos los premios Nobel de la lengua castellana había sido ocultado por su apabullante obra traductora. Aun así, la poesía de Couffon posee un estatuto aparte dentro de su amplia labor de intermediario.

A su ópera prima *Le temps d'une ombre ou d'une image*, publicada cuando el poeta tenía 47 años, le siguieron por lo menos ocho entregas: *Cahier de la baie du Mont Saint Michel* (1974), *Célébrations* (1979), *Aux frontières du silence* (1980); *Corps automnal* (1981); *Absent / Present* (1983); *A l'ombre de ce corps* (1988); *Fenêtre sur la nuit* (1997); *Tôt ou tard* (2002).

He dicho por lo menos ocho puesto que, aunque he oído hablar de otro bloque de poemas no he conseguido ubicarlo: *Le cahier secret*.

Como si el poeta se dejara escribir por la vida, en su obra de versos cincelados y breves, se vuelven evidentes dos grandes momentos. En el primero de ellos se traduce la alegría de vivir, recordar

y maravillarse con una palabra interrogadora sobre el sentido de la felicidad. De entrada, en *Le temps d'une ombre ou d'une image* nos encontramos con una «poética» que ha regido ambos ciclos:

Se encontrarán aquí con una experiencia onírica que se produjo durante el verano de 1971 cuando el autor se hallaba en una playa de Normandía. En el duermevela de una noche de julio, brotó un primer texto y se impuso con una intensidad extraña en mi memoria. Pronto surgieron otros textos habitados por imágenes obsesivas...

Queda claro el entendimiento del acto poético como una experiencia onírica. Vale también tener en cuenta el escenario. En seguida, cuando nos confrontamos con los poemas encontramos unos textos brevísimos, como tallados en la piedra pero habitados por una fina melodía. El primero lleva por título «Rilke»: «La rose **était** une lampe endormie / rêvant le jour rêvant la nuit / Un courant de mort l'a ternie» --- «La rosa era una lámpara adormecida / soñadora de día soñadora de noche / Una corriente de muerte la empañó». Tres versos le han sido suficientes para condensar el universo rilkiano. Arranca con una imagen onírica, sin duda, pero extremadamente concreta en un primer momento: la rosa, la lámpara, el adormecimiento; para evolucionar luego hacia el extra-mundo de la muerte. En el siguiente poema, «Nerval», también nos encontramos con algo sumamente concreto: «Los nenúfares en el negro estanque / espían la ronda sibilina / del verde y del oro al trenzarse / en el aro plateado de la bruma / del parque infinito del recuerdo.» En su recorrido viajamos por el universo literario que lo obsesionaba por entonces; los ya citados Rilke y Nerval, más una plétora de poetas franceses, españoles, latinoamericanos, occidentales, y para mi gran placer, también el peruano Javier Heraud.

Un año más tarde nos entregó su *Cahier de la baie du Mont Saint Michel*. En esta oportunidad el escenario se ha vuelto más preciso. Si en la primera entrega nos proponía un viaje inmóvil, a la luz y el aire de una playa, un recorrido por las melodías de sus poetas preferidos, por la evocación de sus lecturas, por el ensueño intelectual, en el *Cuaderno de la bahía* asistimos a un acercamiento a ese espacio contorneándolo, disfrutando de la playa, del canto de las aves, del placer de la pereza, del júbilo de las miradas, del silencio, de la desnudez de los cuerpos, de los juegos prohibidos. He aquí una de sus piezas, «Plage»: «El día azulino me otorga sus barcas / La gaviota / sus sedosos caprichos / Para ser eternidad la playa se despliega / El instante / privilegiado / en la belleza del movimiento / se perenniza». Todo está dicho sobre el lugar en el que asistiremos a sus gozos. Couffon no está a la búsqueda de recogimientos ni de piedades sino, sólo, de una musiquilla muy íntima, de colores apacibles y de encendidos abrazos.

En *Celebrations* retoma sus temas constantes, pero al mismo tiempo expande y profundiza su universo poético. Oigamos lo que dice en «Teotihuacan»: «Una piedra calla y otra se despierta / en la pasividad de la memoria / La oreja oye un silencio de pie desnudo en la arena / una música olvidada de argollas y brazaletes / Un ojo oblicuo insinúa el futuro de un sueño asesinado». El poeta nos está induciendo a reflexionar no sólo sobre el «aquí y el «lugar» de cada quien en el planeta sino también a rastrear en su obra la evolución de esos conceptos. Más que cualquier otra preocupación ideológica, su poética se centra en interrogantes tales como: ¿Quiénes somos? Materia hecha de ensueños. ¿Dónde vivimos? En espacios cargados de historia. ¿Para qué vivimos? Para gozar.

Posteriormente, el verso se vuelve elegíaco, la voz grave y muchas veces amarga. El verso se carga de óxido para volverse negro, de un negro profundo. El poema se convierte con él en condensada sensación de irreverencia y sarcasmo, en una mezcla de sensualidad y cuestionamiento, en una extraña combinación de respeto y pesimismo. No se asiste al inventario de un mundo en el que se yergan las grandezas del mito, los dioses recónditos del paisaje y, por lo mismo, la añoranza de lo sacro. No, lo suyo es el espacio íntimo. Tal es el caso de *Aux frontières du silence*. La edición lleva tres aguafuertes

de Jacques Doucet. El libro en realidad es un oratorio fúnebre compuesto de 20 estancias. He aquí un ejemplo, titulado «Conformidad»: «A veces / adhiero mi cuerpo totalmente /contra la imagen de mi muerte / inserto / vida / en el vacío / y entonces / siento / la forma exacta de la ausencia». El verso carece de cesuras preestablecidas, el ritmo tiende a hacer coincidir sus tiempos con los tiempos fuertes del pensamiento. El poemario se cierra con esta nota de pie de página: Besnières-sur-mer, julio de 1978, Hospital Henri-Mondor, Créteil, 9 de febrero de 1979. Queda claro así que el poeta ha escrito esas lápidas durante los trances de la enfermedad, pero aun así ninguna de ellas alude a la idea de un más allá de la vida.

Talladas en la obsidiana de los sacrificios y las supervivencias, cada una de sus entregas posteriores son verdaderos exorcismos contra la muerte. En 1983 nos entregó *Absent / Present*. Perdura el tono de la elegía que ya he señalado, mas, de pronto, brota un impromptus, tal el caso del «Autorretrato»: «Esta representación es mi retrato jamás pintado / tiene los colores del día a orillas de la noche // mucho azul las manos los ojos cuando tocan / el paraíso secreto de la cómplice desconocida // mucho del verde de mi soledad / verde como el agua el árbol o la pradera / a la espera del canto para sublimar el silencio // un fino reflejo de oro para darle soleada alegría / un toque de carmín para el fuego de las heridas // y azul mucho azul verde mucho verde». Se pinta él mismo como emergiendo de las profundidades del infierno.

Las ambiciones de Couffon se orientan hacia una deliberada voluntad de prosa y hacia estructuras no sólo limitadas a tono y registro, sino hacia la construcción de un conjunto. Sin embargo, a diferencia de muchos poetas de su generación, no le interesaba la poesía como ejercicio retórico sino más bien como antena del alma. «Me aburren los profesionales de la poesía», me confesó una tarde en Saint Malô en que saboreábamos unas copas de vino blanco y seco frente la inmensidad del mar en compañía de Álvaro Mutis. Meses más tarde, en otra reunión, esta vez en Le Select de París, me dijo que había descubierto una bomba. Se trataba del ejemplar de *Escalas Melografiadas*, el libro de relatos que César Vallejo había publicado poco antes de abandonar el Perú. No era un ejemplar cualquiera sino el mismo que Vallejo había dedicado a su padre y en el que el autor de *Trilce* había cometido el «crimen» de corregir sus propios relatos después de haberlos publicado. Incrédulo, le pedí que me lo mostrara. Lo tenía en el fondo del maletín marrón con el que siempre andaba de un sitio para otro. Era la prueba de que Vallejo consideraba que sus palabras, el tejido que ellas constituyen, estaban vivas hasta cuando él pudiera seguir nutriéndolas. Inmediatamente llamé a un amigo que trabajaba en el departamento de ediciones de una universidad peruana y le hablé del asunto. Arreglé una cita para preparar la edición. Así apareció en el Fondo Editorial de la Universidad San Agustín de Arequipa la nueva versión de *Escalas* que ahora los vallejólogos denominan el Texto Couffon. Lo que yo supuse que provocaría una explosión atómica entre los vallejianos que andan siempre con una retrocarga bajo el brazo para disparar contra los que se atreven con el santo varón, cayó como un golpe de espada en el agua. O quizá, hicieron todo lo posible para silenciar el asunto.

El mismo editor de las «escalas» corregidas me propuso traducir uno de los poemarios de Couffon. Escogimos *A l'ombre de ce corps* (1988), su más reciente poemario por aquel entonces. En esas páginas persisten las ideas, los motivos, las imágenes y los colores oscuros en los que Couffon se movía. En cuanto a la forma, permanecía irreprochable en su precisión. El camino por el que nos lleva va de un claroscuro a otro, desde los atardeceres durante los que el ogro de la muerte lo persigue hasta los amaneceres de nuevos consentimientos. La noche, en todo caso, será el espacio de su voz.

Fenêtre sur la nuit apareció en edición bilingüe en París. La edición viene con tres dibujos de Guayasamín. Está habitado por la añoranza de los cuerpos jóvenes, pero sobre todo por un constante ir y venir sobre la impotencia, la vacuidad, los colores o la opacidad de las palabras. Entre los 27 poemas que lo componen hay cuatro en prosa. Transcribo uno de ellos, «Amor» :

Y pensar que el amor no existiría sin las palabras. Pero incluso la palabra amor es una más. Vieja voz inmutable para los cuerpos siempre nuevos. Eternidad verbal de lo efímero. Tiene el perfume de las rosas de Ronsard, de Rilke o de Eluard, el azufre del Marqués, de Baudelaire, Apollinaire o Aragon, los huesos de miles de voces, el anonimato de un planeta desde aquella pulpa amarga de una manzana sospechosa. Mito. Árbol-mito con hojas de imágenes que hombres y mujeres alimentan con savia extraña y desconocida. Sin embargo, altos y claros susurros del ahora hay en las invisibles raíces del siempre.

Tarde o Temprano es el libro con el que cierra este largo período. Apareció en México en el 2002. Se compone de 37 poemas, separados en tres cuerpos. El libro arranca con un poema que traduce todo su orgullo y todo su contento. «Nombre»: «Me hubiera gustado ser otro. / No aquél a quien se conoce / e incluso se reconoce. // Ser Bosquet o Sabatier. / Alberti o Neruda, / Louis Aragon o Paul Eluard. / O bien / tantos otros que ríen en sus barbas... // Pero yo sólo soy / -disculpen si me ufano- / aquél que todos llaman Couffon.» Es en realidad el mascarón de proa de una nave que emprende un viaje de arreglo de cuentas. ¿Pero arreglo de qué cuentas y con quiénes? Desde la resurrección que había significado *En las fronteras del silencio* hasta esta entrega mexicana Couffon se había confrontado con la muerte, con la enfermedad, con los amores perdidos, con el silencio, con la traición. Sin embargo, agotados los espejismos del destino salvador del género humano y agonizantes las ideas de la trascendencia, en ningún momento su palabra se ha extraviado en los señuelos teológicos. Couffon se refugió en la pura inmanencia de la palabra ceñida y sin autocomplacencia.

Sea «Ceremonia de adioses» la última prueba:

Ya estoy muerto. Mi corazón ha dejado de latir mientras dormía, a las cinco y veintisiete minutos de la mañana. Sensación extraña. Sentí que mis huesos crujían como si se deshicieran. Quise gritar y un soplo salió de mi boca. Mi alma, como diría el cura de mi pueblo [...] Unas manos levantan mi cuerpo. Bajan por mi vientre. Abren mis piernas, levantan y empuñan mi sexo. Lo siento largo y fofo. No, no ocurre nada. Pero la caricia es agradable [...] Han puesto un crucifijo encima de mi pecho. Nunca he creído en Dios ni en Jesucristo. Pero algo sí en el diablo. Me parecía verlo cuando miraba a Picasso, a Charlot, a Dalí, a Stalin, a Hitler, a Brassens o a Gainsbourg. ¡Ah! ¡Esta cruz me oprime! [...] Ya debería descomponerme, incomodar a la gente que seguro me mira con tristeza o miedo o gozo. No, me he puesto tieso, pero no siento que mi carne se reblandezca, se distienda, se agriete para liberar de sus células la sangre que se impacienta por abandonarme. ¿Me voy a despertar?

¡Eh! Pero vean cómo me trasladan, me transportan, me depositan... y me hundo...

Ese era Couffon hasta el último minuto, socarrón e irreverente.

Como ya dije, solo hay uno de sus poemarios que no he conseguido ubicar. Se trata de una historia de amores clandestinos: *El cuaderno secreto*. Lo seguiré buscando hasta dar con él.

*10 Poemas de ventana a la noche
(Fenêtre sur la nuit)*

Viaje

*De niño viajaba en sueños
por encima de los azules verdes amarillos rojos
de planisferios y mapas
de mis libros escolares
luego atravesé por esos azules verdes amarillos y rojos
y conocí a su gente
descubrí sus paisajes ritos y magias
y a veces la embriaguez de sus cuerpos*

*Ahora viajo loco de contento
alrededor de una maceta de geranios*

Signos

¿Viví antaño la angustia que te invade? ¿Acaso la muerte se olvida de tu presencia en esta orilla? Bastaría que un roce de pétalos arañara el azogue de este espejo negro, que un nacer de asustadas alas dispersara la rabia inútil o que en la muda indiferencia un helecho enganchara sus zarcillos azules al cortinaje andrajoso de la noche...

*Nos une aún el hilo del aliento
Cuerda que raspa las paredes del silencio.*

Roja o negra

*Viví largo tiempo
por y para y en
las palabras
las vi reunirse
en ramos mágicos
cada sílaba
pétalo escrito
corola ardiente roja o negra
flores de dicha o de infortunio
cogidas por mí por ti por nosotros
o más secretas
conservadas
entre dos páginas de la vida
donde las vuelvo a encontrar ajadas*

*como las palabras
que deshojo esta noche.*

Invierno

*Ya nada
me llega
que no sea
el hielo equívoco de las palabras
sol vacío
noche larvada
pasos que anuncian a lo lejos la cómplice presencia
y deshacen camino
hojas susurrantes en el árbol desnudo
ceniza
 cenizas
incluso
el libro cae inútil de las manos.*

Duda

*¿Y si acaso el poema fuera un embuste
mórbida maniobra
para burlarse del fastidio
de vivir sin saber por qué?
¿Y si acaso la imagen fuera
espejo sin azogue
para no verse
amar u odiar
el pozo de la nada?*

*¿O si acaso las palabras que dicen...
o tal vez las que callan...
sólo fueran... ?*

Reloj de arena

Vacías quedan mis manos
la arena se deslizó hasta el fondo del negro envase
Sólo permanecen
algunos granos de nostálgica soledad
bajo el frío sol
incierto y brumoso
del recuerdo

Canción triste

A Marie-Claude

*No hablo de la desolación
de caminar solitario
por las calles de la urbe*

*De sentir en el brazo
el vacío
de otro brazo*

*De ver y no ver
lo que fue
y ya no es.*

Interrogación

*Si nada permanece
¿por qué entonces este cuerpo se agota
de tanto amar
de tanto cantar
de tanto soñar
de tanto odiar
para acabar en el olvido de una fosa?*

Final

*Cuando el amor se aleja
cuando la vida se niega a la esperanza
y las palabras del poema
ya no son más que cenizas de muerte
tú bajas hacia las fronteras del silencio
aguas glaucas donde esperan
el negro fantasma de la quimera
el horrible rictus de la nada.*

Balcón

*Cuando la sonrisa tiene más fuerza que el reír
En los labios siempre sedosos
cuando la canción ya asciende a estos labios
sólo con el sonido de un disco gastado
cuando el ojo aún en celo no es más que un mendigo
que se aburre
olvidado del juvenil aroma de hoy
cuando para amarte aún y abrazarte
sólo quedan tus recuerdos*

te acercas indiferente a esta ventana que da a la noche.

Los dioses en crepúsculo

Alejandro Calderón

Hemos venido del árbol de
la sabiduría,
frenando vuelo en algunas
nubes,
virando tormentos siempre
rezagados,
y con tino medurado que
nos une,
barnizamos el polvo de un
esfuerzo
vano de alegría; mas
interrumpidos
por dardos y dudas,
centellantes
de razón en pampa firme,
lanzamos el
anzuelo, aunque el caos
se amotine;
meteoros oxidados de estío,
alinean
legiones ante el llamado,

y en llamaradas
del oráculo, con greda
sutil
por todo pensamiento,
forman
venas esparcidas a la
primera
marea; y en dominios tales
como
el desierto y las orillas
aleteantes,
se clavan nuestros ojos
fulgentes:
oasis del placer y del dolor
de
nuestros cuerpos ya abstractos.

Luis Mizón
Traduit par Claude Couffon

Extraits de Poema del Sur / Poème du Sud

Durmiéndome envejezco
alejado de una guerra que no me concierne
y que escucho a lo lejos
confundida con el mar.
Cabalgo a la deriva de mi sueño
por la tierra familiar y desconocida
donde soy un desertor muy joven
acostado entre flores amarillas
y grandes álamos.

En m'endormant je vieillis
retiré d'une guerre qui ne me concerne pas
et que j'écoute au loin
confondue avec la mer.
Je chevauche à la dérive de mon rêve
sur la terre familière et inconnue
où je suis un très jeune déserteur
couché parmi les fleurs jaunes
et les grands peupliers.

Soy lo que soy
un anciano desnudo que duerme
rodeado de niños y mariposas
(el sudor de mi frente las atrae)
y ahora
mi caballo sin montura y sin riendas
me mira desde el río.
A veces
raras veces
mi sueño me despierta en ese río
ángel fálico del agua que pasa
levantando las piedras
de una casa sumergida.
Y en cada piedra siento
que doy la mano a alguien que se ahoga.

Los niños escuchan
sentados a la orilla de mi sueño

un rumor de piedra y agua.

Je suis ce que je suis
un vieillard nu qui dort
entouré d'enfants et de papillons
(la sueur de mon front les attire)
et maintenant
mon cheval sans selle et sans brides
me regarde du fleuve.
Quelquefois
rarement
mon rêve m'éveille dans ce fleuve
ange phallique de l'eau qui passe
levant les pierres
d'une maison engloutie.
Et dans chaque pierre je sens
que je donne la main à quelqu'un qui se noie.

Les enfants écoutent
assis au bord de mon rêve
une rumeur de pierre et d'eau.

© Gallimard, 1982.

Extrait de *Tierra quemada / Terre brûlée*

La voz está en el árbol rojo y verde
ardiendo con sus pájaros fantasmas
en ese lugar muy alto
donde crecen las flores parásitas
y las abejas se detienen
sobre el óxido dulce de la muerte.

La voix sur l'arbre rouge et vert
brûle avec ses oiseaux fantômes
dans ce lieu très haut
où croissent les fleurs parasites
et où les abeilles s'arrêtent
sur la douce rouille de la mort.

Caminamos
sin saber demasiado
de las voces que olvidan morir.
Los paisajes cambian
pero las voces permanecen :
¡ manchas de un eclipse
en la cara de la luna !

Nous marchons
sans en savoir trop
sur les voix qui oublient de mourir.
Les paysages changent
mais les voix demeurent :
taches d'une éclipse
sur le visage de la lune !

© Le Calligraphe, 1984.

Chers amis, chère Laurence Breysse-Chanet, chère Ina Salazar,

Je n'entamerai pas de propos trop intimes ou personnels, car la relation avec mon père fut trop complexe pour cela, et si l'on m'avait demandé d'écrire un livre sur lui, ma réponse aurait été la suivante : « J'ai vécu une soixantaine d'années à côté de lui et j'en serais bien incapable ». D'autres – je pense à Lina Zerón ou Rocío Durán-Barba – s'en sont chargés avec talent au travers de biographies qui confinent souvent à l'autobiographie.

Alors juste une petite anecdote personnelle, pour lui rendre hommage : J'ai moi-même traduit en français, pendant vingt-cinq ou trente ans, des œuvres de littérature allemande. Lorsque ma première traduction fut publiée, – c'était en 81, je crois –, mon frère Gilles s'exclama avec un certain humour : « Le père avait un nom. Il va falloir à présent qu'il se fasse un prénom ! »

Ces paroles étaient très aimables, mais la réalité des faits les a quelque peu invalidées. Mon père avait déjà bel et bien un prénom, et depuis longtemps. Quant au mien, il est resté en usage surtout auprès de ma famille et de mes amis.

Nicole Gdalia, des éditions Caractères, m'envoie aujourd'hui un poème que notre père avait écrit pour maman, atteinte d'une maladie incurable. Je vous l'envoie. Si vous vouliez le joindre aux témoignages que vous avez recueillis, ce serait également un hommage pour elle.

Merci pour tout ce que vous avez fait pour la mémoire de notre père, et merci à tous de vous être exprimés ou simplement d'avoir été présents,

Miguel Couffon

CLAUDE COUFFON

ALZHEIMER

Tes yeux absents qui me regardent
pleins d'inquiétude et de questions
informulées par une bouche
où le sens des mots se dérobe.

Parfois ce sourire confiant,
ces syllabes reconnaissantes
accompagnant des pas sans fin
ou cette main serrant la mienne...

Retrouver douceur et patience,
oublier ce qu'on ne peut vivre
et laisser les jours s'écouler
en espérant que rien ne change
dans cette trêve sans espoir...

(Tôt ou tard, 2002)

Nicola,
j'ai retrouvé le poème.
Le voici.
Te t'embrasse,
CLAUDE

Exemple de découpage technique des 22 premières minutes du film *Barrio* de Fernando León de Aranoa

Sandrine Cornu

À l'occasion de l'inscription au programme de l'écrit du CAPES externe d'espagnol du film *Barrio* de Fernando León de Aranoa, Sandrine Cornu s'est chargée du découpage des 22 premières minutes de l'oeuvre afin de fournir aux préparateurs un exemple de ce type de document¹. En effet, si cette oeuvre était choisie pour l'épreuve écrite, ce serait bien le découpage d'une séquence qui figurerait dans le dossier présenté au candidat. Jacques Terrassa, président du Capes externe d'espagnol, souligne dans un communiqué publié sur le site de la SHF que : « C'est bien le DVD qui figure comme oeuvre au programme, mais il est cependant précisé que le dossier présenté aux candidats pour la composition écrite serait constitué d'un extrait du découpage (à ne pas confondre avec le scénario), associé à des documents hors programme. En effet, seul ce découpage technique, qui propose, en plus des dialogues, le repérage des plans, des durées, des cadrages, des mouvements de caméra, des éléments de la bande son, etc., permet aux candidats de retrouver les éléments formels et narratifs étudiés durant l'année de préparation, qu'ils combinent avec les autres documents pour construire la problématique du dossier en résonance avec la notion donnée. »²

Il était donc indispensable de proposer aux préparateurs et aux candidats un exemple de découpage technique du film au programme. Étant donné la diversité des terminologies techniques employées dans le domaine du cinéma des aires hispaniques, l'auteur du découpage s'est référé au *Lexique bilingue des arts visuels* (Ophrys, 2011). Il convient néanmoins de préciser qu'un découpage implique nécessairement des choix car toute description ne peut être que partielle. Le document publié par Iberic@l constitue donc un exemple de découpage parmi d'autres possibles, qui ne saurait avoir une valeur contractuelle.

1. Julie Amiot, Marianne Bloch-Robin et Isabelle Stefen-Prat ont assuré la relecture « technique » de ce découpage, outre les relectures habituelles des membres du collectif de rédaction. Elles en sont ici vivement remerciées.

2. Voir le Communiqué du Président du Capes externe d'espagnol, <http://www.hispanistes.org/component/content/article/497-2014-10-12-10-44-00.html> [consultation le 23/11/2014].

DESGLOSE

1- Exterior día, calles del barrio.

Nº P	TC in/out	Imagen	Sonido
1	0:30/ 0:32	Cámara al hombro. Plano de conjunto de dos adolescentes cruzando una carretera. Panorámica lateral. Desenfocado. Unos coches pasan en primer plano. Título: Barrio	Música en off [sigue hasta el final], <i>La llave de mi corazón</i> , Hechos contra el decoro, instrumental.
2	0:32/ 0:36	Cámara al hombro (plano temblado). Plano de conjunto. Discusión entre dos adultos detrás de una valla de seguridad. Unos coches pasan en primer plano. Título: Barrio	
3	0:36/ 0:38	Cámara al hombro (plano temblado). Plano entero de un anciano, sentado en una almohada en la acera. Unos coches pasan en primer término.	
4	0:38/ 0:39	Plano general de edificios. Barrido de abajo hacia arriba.	
5	0:39/ 0:43	Plano de conjunto de una cola de coches. Un hombre con muletas pasa al lado. Travelín lateral (plano temblado) de derecha a izquierda. Otro hombre, apoyado en la ventanilla de un coche, está hablando con el conductor. La cámara se acerca hasta encuadrarlo en plano americano.	
6	0:43/ 0:45	Cámara al hombro (plano temblado). Plano entero de una mujer, de espaldas, que pasea un pastor alemán con bozal. Éste ladra a la cámara.	
7	0:45/ 0:47	Primer plano en picado de los pies de unos niños jugando al fútbol. Cámara al hombro, Panorámica de derecha a izquierda (plano temblado).	
8	0:47/ 0:49	Primer plano de unas piernas de niños jugando al fútbol. Cámara al hombro. Panorámica de izquierda a derecha y hacia arriba. Plano medio de uno de los niños manifestando su alegría.	

9	0:49/ 0:51	Plano general. Vista del terreno de fútbol al pie del conjunto de edificios con los niños jugando.	
10	0:51/ 0:53	Gran plano general de los edificios. Cámara al hombro. Panorámica de izquierda a derecha.	
11	0:53/ 0:56	Panorámica rápida de abajo hacia arriba. Plano de conjunto de una mujer que tiende ropa en el balcón. Desenfocado. Rápida panorámica de derecha a izquierda. Zoom brutal hacia atrás. De plano de conjunto se pasa a plano general.	
12	0:56/ 0:58	Plano de conjunto de una mujer, de espaldas, que camina con el carrito de la compra. Se dirige hacia un muro de ladrillos cubierto de grafitos. Panorámica izquierda-derecha.	
13	0:58/ 1:00	Plano entero de tres adolescentes caminando por las vías de ferrocarril. Desenfocado. Cámara al hombro (plano temblado) Zoom hacia atrás. Pasa a plano de conjunto.	
14	1:00/ 1:03	Un mendigo se acerca a un coche parado en un atasco. Panorámica temblada izquierda-derecha.	
15	1:03/ 1:06	Plano americano de dos adolescentes que caminan en la calle. Uno de ellos lleva un equipo de música en el hombro. Un coche circula en primer plano. Panorámica izquierda-derecha.	
16	1:06/ 1:10	Plano general de un grupo de hombres en un solar. Travelín lateral izquierda-derecha.	
17	1:10/ 1:12	Plano entero de transeúntes en primer término. Drogadictos debajo de una manta sentados delante de un muro. Travelín lateral izquierda- derecha y zoom hacia adelante para encuadrar a dos personas bajo una sábana.	

18	1:12/ 1:14	Travelín lateral derecha- izquierda. Detrás de una alambrada, se ve a un vagabundo en un colchón encuadrado en plano entero. Mirada a cámara. Zoom hacia atrás.	
19	1:14/ 1:17	Plano desenfocado y pasa a nítido. Plano entero. Detrás de una alambrada, una mujer intenta vender un periódico a automovilistas parados. Cámara al hombro. Ligera panorámica hacia la derecha.	
20	1:17/ 1:19	Cámara al hombro. Plano entero. La misma mujer habla con otro automovilista.	
21	1:19/ 1:20	Panorámica al hombro derecha- izquierda. Plano general de fachadas de edificios. Alambres eléctricos en primer término.	
22	1:20/ 1:22	Plano de conjunto. Unos ancianos sentados en unas sillas en la acera están charlando con dos mujeres, de pie, dando la espalda. Cámara al hombro.	
23	1:22/ 1:23	Plano americano en contrapicado de un gitano que toca la trompeta con escorzo de una cabra a la derecha del encuadre. Zoom hacia adelante para encuadrar al gitano en plano medio corto.	
24	1:23/ 1:25	Cámara al hombro. Plano entero de la cabra. Contrapicado que permite ver al público asomado a las ventanas de los edificios. Ligera panorámica derecha- izquierda para encuadrar al músico en plano medio largo. Profundidad de campo: se ve a otro gitano tocando trompeta y a una gitana con su bebé.	
25	1:25/ 1:26	Cámara al hombro. Plano de conjunto. Se ve la cabeza de una mujer detrás de cinco contenedores. Zoom rápido hacia adelante.	
26	1:26/ 1:28	Racor de eje. <i>Jump cut</i> . Cámara al hombro. Plano desenfocado y pasa a nítido. Plano entero de la misma mujer hurgando en el contenedor.	

27	1:28/ 1:30	Tres limpiaparabrisas están charlando en la acera. Detrás de ellos, el tráfico. Pasa un coche de policías. Panorámica izquierda-derecha.	
28	1:30/ 1:32	Cámara al hombro. Panorámica izquierda- derecha. Desenfocado. Plano americano de un limpiaparabrisas que se dirige hacia la cámara. Mirada a cámara.	
29	1:32/ 1:35	Plano general en picado de un hombre que bebe mientras camina detrás de una valla de seguridad. Travelín lateral derecha- izquierda. Zoom hacia adelante. Pasa a plano americano.	
30	1:35/ 1:36	Cámara al hombro. Plano entero en contrapicado de una pareja desenfocada en un campo delante de un poste eléctrico.	
31	1:36/ 1:37	Racor de eje. Desenfocado. Plano general en contrapicado de la misma pareja. A la izquierda del encuadre se ven los edificios. Panorámica derecha-izquierda. Enfoque.	
32	1:37/ 1:39	Cámara al hombro. Plano de conjunto. Un coche de policía está en el centro de la calle. Dos personas están de pie a cada lado. Un hombre está rellenando papeles, apoyado en otro coche.	
33	1:39/ 1:44	Plano desenfocado y pasa a nítido. Plano entero de un niño que juega delante de un edificio. Dos hombres salen del portal hacia la derecha del cuadro. Panorámica izquierda-derecha.	
34	1:44/ 1:46	Panorámica izquierda- derecha. Gran plano general de los edificios. Cables eléctricos en primer término.	
35	1:46 1:47	Muro. Barrido izquierda-derecha. Fundido en blanco.	

2- Exterior día, escaparate de una agencia de viaje del barrio.

Nº P	TC in/out	Imagen	Sonido
1	1:47/ 1:51	Plano general. Manu, Javi y Rai, de espaldas, miran el escaparate de la agencia de viajes Sol y Mar Tours.	Se oye el ruido de grillos y de tráfico a lo largo de la secuencia. <i>Overlapping</i> : final de la música en off, <i>La llave de mi corazón</i> , Hechos contra el decoro. Javi <i>Mira, tío. Varadero, hotel, siete días, A y D.</i>
2	1:51/ 1:53	Plano medio corto. Javi está en el centro del encuadre, con Manu a la derecha y con escorzo de Rai, de perfil derecho a la izquierda.	Javi : <i>70.000.</i> Manu <i>¿Qué es A. y D.?</i>
3	1:53/ 1:56	Plano medio corto. Perfil izquierdo de Rai, a la izquierda del encuadre, de Javi, en el centro, con escorzo de Manu a la derecha.	Rai <i>Alojamiento y desayuno. Y te lo suben a la cama si quieres.</i>
4	1:56 / 1:57	Plano medio corto. Javi está en el centro del encuadre, con Manu a la derecha y con escorzo de Rai, de perfil derecho a la izquierda.	Manu <i>Sí. Y te la chupan, no te jode.</i>
5	1:57/ 1:59	Plano medio corto. Perfil izquierdo de Rai, a la izquierda del encuadre, de Javi, en el centro, con escorzo de Manu a la derecha. Racor en la mirada Rai/ Manu (campo/ contracampo)	Javi <i>Que sí, gilipollas.</i> Rai <i>Y si quieres, también te la chupan.</i>
6	1:59/ 2:01	Plano medio corto.	Manu <i>¿Y si es un camarero?</i>
7	2:01/ 2:13	Plano medio de los tres chicos mirando hacia el fuera de campo (escaparate).	Rai <i>No hay, son todas camareras. Por ley.</i> Manu <i>Mira. Marruecos, Tánger, Túnez, 48 000.</i> Javi <i>Ahí no hay tías. No ves que son moros.</i> Rai <i>En el Caribe sí que hay, todas como ésa...</i>

8	2:13/ 2:16	Contracampo : escaparate. Panorámica en cámara subjetiva de arriba hacia abajo : una mestiza de cartón desde la cara hasta las caderas (en bikini, con un mojito en la mano, sonríe).	Rai (fuera de campo): <i>O mejor:</i> Javi (fuera de campo) <i>¿Qué dices? Esas son modelos. Que viven en Nueva York ...</i>
9	2:16/ 2:20	Plano medio corto. Rai, de $\frac{3}{4}$, con escorzo de Javi de perfil a la derecha del encuadre. Observan al modelo de cartón. Rai gira la cabeza hacia sus amigos.	Javi <i>...y las cogen para las fotos</i> Rai <i>Que no, gilipollas, viven allí. Que mi hermano se fue una vez y se folló a una negra como ésa...</i>
10	2:20/ 2:24	Racor de mirada Manu/ Rai. Plano medio corto. Javi, de perfil, mira hacia el escaparate mientras Manu, de frente, mira a Rai.	Rai (fuera de campo) <i>...en una playa que estaba llena de palmeras.</i> Javi <i>¿Y tú te crees todo lo que te cuenta tu hermano?</i> Manu : <i>¿Pero...</i>
11	2:24/ 2:30	Plano medio de Rai mirando hacia el escaparate.	Manu (fuera de campo): <i>...no había ido con su novia?</i> Rai <i>Ya, pero justo salió para comprarle un regalo y se encontró con ella en la playa y se la tiró.</i>
12	2:30/ 2:33	Plano medio de Javi y Manu. Racor en la mirada Manu/ Rai.	Javi : <i>¿Fue a comprarle un regalo en la playa?</i>
13	2:33/ 2:36	Plano medio de Rai: racor en la mirada Rai/ Javi	Rai : <i>Te lo juro y se lo hizo con la negra. Ahí delante de todo el mundo con la playa llena.</i>
14	2:36/ 2:38	Plano medio de Javi y Rai, pensativos y mirando hacia el suelo. Javi levanta la cabeza	Manu <i>¡Qué cabrón!</i> Javi <i>¿Pero tú eres gilipollas o qué te pasa?</i>
15	2:38/ 2:45	Plano medio de Rai : racor en la mirada Rai/Javi	Javi : <i>¿Cómo se va a tirar a la negra esa con la playa llena de gente?</i> Rai : <i>Pero tío que allí es lo normal. Que todo el mundo folla con todo el mundo gratis.</i>
16	2:45/ 2:47	Plano medio de Javi y Manu con mirada hacia el fuera de campo (escaparate)	Javi : <i>Eso lo ha visto tu hermano en una película...</i>

17	2:47/ 2:50	Plano medio Rai mira a Javi. Éste gira la cabeza hacia Rai.	Javi : <i>Te lo ha contado y te lo has creído.</i> Rai : <i>A ti lo que te pasa es que te da envidia. Que nunca te has follado a nadie en ninguna playa...</i>
18	2:50/ 2:53	Plano medio de Javi y Manu. Racor de mirada. Javi/ Rai. Javi se da la vuelta y se aleja. Manu sigue mirando el escaparate.	Rai (fuera de campo) : <i>...ni en ningún sitio.</i> Javi : <i>Y tú sí, no te jode...</i>
19	2:53/ 2:59	Plano de conjunto. Javi se sienta a la izquierda del encuadre en unas escaleras. Manu y Rai permanecen de pie, de perfil y de espaldas, a la derecha delante del escaparate. Rai da un paso hacia adelante.	Manu : <i>Yo no he estado nunca en la playa.</i> Javi : <i>Yo una vez, de pequeño. Estuve potando en una. Iba de viaje con mis padres, me mareé...</i>
20	2:59/ 3:01	Racor de movimiento. Plano medio corto. Rai, de perfil izquierdo se acerca al escaparate. Ligera panorámica derecha-izquierda.	Javi (fuera de campo) : <i>...y tuvimos que parar.</i> Rai : <i>Son muy incómodas. Están llenas de arena.</i>
21	3:01/ 3:04	Plano medio corto de Manu, de perfil derecho, quien gira la cabeza hacia Rai.	Manu : <i>Podríamos ir a una...,</i>
22	3:04/ 3:07	Racor de eje. Plano de conjunto = Plano 19	Manu : <i>...aunque fuera en septiembre</i> Javi : <i>Y las pelus ¿qué?</i>
23	3:07/ 3:10	Plano medio de Rai de perfil delante del escaparate.	Rai : <i>Mi hermano dice que las negras tienen un hueso de más en la columna...</i>
24	3:10/ 3:11	Plano medio de Manu : mira a Javi y se acerca al escaparate. Coloca la cabeza entre las manos para ver mejor. Ligera panorámica izquierda-derecha	Rai (fuera de campo): <i>...por eso follan tan bien.</i> Manu : <i>Venga ya.</i>
25	3:11/ 3:16	Plano medio de Rai. Rai se dirige a Manu. Ligera panorámica izquierda-derecha.	Rai : <i>Te lo juro. Aquí abajo. La tienen más larga y pueden mover más rápido el culo. ¿Tú no has visto que...</i>
26	3:16/ 3:18	Plano medio corto de Javi, sentado, mirando a Rai.	Rai (fuera de campo): <i>...bailan así a toda hostia?</i> Javi : <i>Ya,...</i>
27	3:18/ 3:20	Plano medio de Rai	Javi (fuera de campo): <i>...pero eso es porque entrenan.</i> Rai : <i>Que no, que es por el hueso ese.</i>

28	3:20/ 3:22	plano medio de Manu, de perfil, mira a la mestiza de cartón.	Rai (fuera de campo): <i>Si hasta tiene un nombre.</i>
29	3:22/ 3:23	Plano medio de Rai delante del escaparate	Rai : <i>¿Tú has visto alguna vez bailar así a una blanca?</i>
30	3:23/ 3:24	Plano medio de Javi (racor en la mirada Javi/ Rai)	Rai (fuera de campo) : <i>¿Tu madre baila así?</i> Javi : <i>¿Qué tiene que ver?</i>
31	3:24/ 3:25	Racor de mirada = Plano 20	Rai : <i>Di. ¿Baila así o no baila así?</i>
32	3:25/ 3:27	Racor de mirada = Plano 26	Javi : <i>No</i>
33	3:27/ 3:29	Racor de mirada = Plano 20. Rai mira a Javi y gira la cabeza hacia el escaparate.	Rai : <i>¿Y es negra? Tampoco. ¿Lo ves? Pues ya está.</i>
34	3:29/ 3:32	Racor de mirada = Plano 26. Javi mira a Rai y baja la cabeza mirando hacia el suelo, vencido.	
35	3:32/ 3:39	= Plano 19	Manu : <i>¿En serio, sólo hay camareras?</i> Sonido overlapping : Matías Prats (presentador del Telediario) : <i>En lo que respecta a la actualidad nacional, el comienzo de las vacaciones de verano...</i>

3-Interior día, comedor de la casa de Javi.

Nº P	TC in/out	Imagen	Sonido
1	3:40/ 3:45	Plano medio corto del televisor con escorzo de Manu en primer término. Poca profundidad de campo ya que se enfoca el segundo plano donde se sitúa el televisor (sobreencuadre). Desfilan tres planos fijos en el televisor el locutor en plano medio, y dos planos de conjunto y de semiconjunto de la playa abarrotada.	Música fuera de campo desde otra habitación de la casa. Salsa de Lalo Rodríguez, <i>Voy a escarbar tu cuerpo</i> [sigue hasta el plano 17]. Voz del locutor: <i>...constituye la principal noticia de la semana. Al menos dos millones de madrileños se han...</i> El sonido del televisor se percibirá a lo largo de toda la secuencia.

2	3:45/ 3:46	Contraplano : Plano medio de Ricardo que está comiendo, con escorzo de la mano de Carmen que está echando sopa con un cucharón en un cuenco. Ricardo está mirando el televisor.	Voz del locutor (fuera de campo): <i>...desplazado en lo que va de mes hacia la costa.</i> Ricardo: <i>¡Susana!</i>
3	3:46/ 3:50	Racor de movimiento. Plano medio de Carmen que sigue sirviendo la sopa con escorzo de Ricardo que mira el televisor fijamente. Poca profundidad de campo. Se enfoca a Carmen, en segundo término.	Susana (fuera de campo): <i>Va.</i> Carmen: <i>¡La comida! Papá.</i>
4	3:50/ 3:52	Plano medio de Antonio, cabizbajo con escorzo de la mano de Carmen.	Con el ruido de la música y del televisor, es difícil oír lo que dicen los personajes. Ricardo (fuera de campo): <i>Qué manía con la música. Se va a quedar sorda.</i>
5	3:52/ 3:54	= plano 2 : Ricardo está comiendo la sopa.	Ricardo: <i>Su nieta, que se va a quedar sorda, como...</i>
6	3:54/ 3:56	= plano 4. Antonio está en la oscuridad.	Ricardo (fuera de campo): <i>...usted.</i>
7	3:56/ 4:02	Plano de semiconjunto de los cuatro comensales sentados en la mesa con el televisor y la ventana entreabierta en segundo plano.	Carmen: <i>Déjala no ves que está en la edad.</i> Ruido del televisor y de la música. Ricardo: <i>Susana, ¡Coño!</i> Susana (fuera de campo): <i>¡Ya va!</i>
8	4:02/ 4:04	Plano medio corto de la madre que mira de reojo el televisor con expresión de desaprobación.	Carmen: <i>¡Míralas!</i>
9	4:04/ 4:06	(contraplano /plano subjetivo siguiendo la mirada de la madre) Plano medio de Javi que se da la vuelta hacia el televisor para mirar a unas chicas que hacen <i>topless</i> en la playa.	Carmen (fuera de campo): <i>Tan contentas con las tetas al aire.</i> Ricardo (fuera de campo): <i>Pero a tu padre le...</i>
10	4:06/ 4:08	Plano medio del padre que está comiendo la sopa, y mirando fijamente el televisor, en frente.	Ricardo: <i>...gusta.</i> Dirigiéndose a Antonio: <i>¿Le gustan...</i>
11	4:08/ 4:09	Plano medio corto del abuelo que mira el televisor.	Ricardo (fuera de campo): <i>...las chicas Antonio?</i>
12	4:09/ 4:10	Plano medio de la madre con el padre en escorzo a la derecha del campo.	Carmen: <i>No sé cómo las dejan.</i>

13	4:10/ 4:12	Plano medio de Javi con el televisor en segundo término. Ajuste de enfoque cuando él se da la vuelta para mirar el televisor.	Javi: <i>Qué más da, Susana también hace topless y no pasa nada.</i>
14	4:12/ 4:13	Plano medio corto de Carmen que gira la cabeza hacia la izquierda del campo para dirigirse a Javi.	Carmen: <i>¿Que Susana hace qué?</i>
15	4:13/ 4:16	Racor de mirada. = plano 13. Javi se da la vuelta. Ajuste de enfoque para enfocar a Javi mientras la imagen del televisor está desenfocada	Javi: <i>Pero mamá, todo el mundo hace.</i>
16	4:16/ 4:18	Plano medio corto de Ricardo que sigue mirando el televisor mientras bebe la sopa.	Javi (fuera de campo): <i>Sus amigas, la gente de clase...</i>
17	4:18/ 4:19	Plano medio corto de la madre que mira a Javi disgustada.	Javi (fuera de campo): <i>...todos.</i> Carmen: <i>¡Susana!</i> Se interrumpe la música bruscamente.
18	4:19/ 4:20	Plano medio corto de Ricardo que se vuelve hacia su mujer.	Ricardo: <i>Tranquila, ¿no decías que estaba...</i>
19	4:20/ 4:21	Racor de mirada. Plano medio corto de la madre descentrada a la derecha del campo.	Ricardo (fuera de campo): <i>...en la edad?</i> Carmen: <i>¿A ti te parece bien?</i>
20	4:21/ 4:22	= plano 18	Ricardo: <i>Ni bien ni mal, lo único...</i>
21	4:22/ 4:25	= plano 19. La madre cierra los ojos, descontenta. Cuando se da la vuelta para mirar a Susana que está llegando, cambia el enfoque para enfocar a Susana en segundo plano.	Ricardo (fuera de campo): <i>...que quiero es comer tranquilo.</i> Carmen: <i>¿Qué es eso que vas haciendo topless...</i>
22	4:25/ 4:28	Racor de movimiento = plano 7: Susana se acerca a la mesa.	Carmen: <i>... por ahí?</i>
23	4:28/ 4:32	= plano 21. Se detiene Susana. Panorámica hacia la izquierda hasta enfocar a Javi.	Susana : <i>Por ahí no. En la piscina.</i> Carmen (fuera de campo): <i>En la piscina, donde sea...</i>
24	4:32/ 4:34	Plano medio corto de la madre. Sigue a Susana con la mirada. La chica pasa delante de la cámara.	Carmen: <i>...me da igual.</i>
25	4:34/ 4:36/	Racor de movimiento. Susana se sienta a la mesa. Panorámica diagonal de acompañamiento.	Susana (a su hermano): <i>Ya te has chivado.</i>

26	4:36/ 4:38	Contraplano. Plano medio corto de la madre enfadada.	Carmen: <i>¿Qué quieres? ¿que te vean los vecinos?</i>
27	4:38/ 4:40	Contraplano. Plano medio largo de Susana cabizbaja que mira su plato. Panorámica de reencuadre.	Susana: <i>Me la sudan los vecinos.</i>
28	4:40/ 4:42	Contraplano Plano medio corto de Carmen.	Carmen: <i>Pero, ¿tú te imaginas...</i>
29	4:42/ 4:44	Contraplano. Plano medio corto de Susana que levanta los ojos y mira de reojo a su padre. Reencuadre.	Carmen (fuera de campo): <i>... a tu madre haciendo topless en la piscina?</i> Susana: <i>¡Mamá, no compares!</i>
30	4:44/ 4:45	Contraplano. Plano medio corto de Carmen que se acalora.	Carmen: <i>¿Cómo que no compare?</i>
31	4:45/ 4:50	Contraplano. Plano medio corto de Susana que mira a su madre desafiante y luego baja los ojos hacia su plato.	Carmen (fuera de campo): <i>...me ve a mí tu padre así y me parte la boca.</i> Susana (muy bajito): <i>Y aunque no te vea también.</i>
32	4:50/ 4:52	Plano medio corto de Ricardo que sigue comiendo la sopa y sigue mirando el televisor.	Ricardo: <i>Vaya por Dios.</i> Carmen (fuera de campo): <i>¿Qué...</i>
33	4:52/ 4:53	Plano medio corto de la madre entre dolorida y estupefacta.	Carmen: <i>...has dicho?</i>
34	4:53/ 4:56	Plano medio corto de Susana que sigue mirando su plato.	Susana: <i>Nada.</i> Televisor (fuera de campo) : <i>Elijan una buena lectura...</i>
35	4:56/ 4:58	Plano medio corto de Carmen que come cabizbaja en silencio.	Televisor (fuera de campo) : <i>...y dedíquense...</i>
36	4:58/ 5:02	Primer plano del televisor. Primer plano del locutor, Plano de semiconjunto del plató de televisión.	Televisor (fuera de campo) : <i>... a disfrutar de la tranquilidad...</i>

4- Interior día, comedor de la casa de Rai.

Nº P	TC in/out	Imagen	Sonido
1	5:00 5:02	(sin ruptura con el plano 36) Primer plano de la tele en la que se ve un plano medio corto de Matías Prats presentando el telediario, seguido de un plano de conjunto del presentador en el plató.	Matías Prats : <i>... del verano en la gran ciudad.</i> Música in y títulos finales del Telediario.
2	5:02/ 5:13	Plano medio corto de Rai, sentado frente al televisor, quien está comiendo un yogur mientras ve el Telediario. La madre entra en el campo por la derecha. Reencuadre. La madre recoge la mesa. Panorámica izquierda-derecha para seguirla hacia la cocina. Se cruza con el padre que sale de la cocina con pantalones en la mano (plano americano).	TV (fuera de campo) Ana : <i>Termínate la verdura.</i> Rai : <i>No quiero más.</i> Ignacio: <i>¿Tú has tocado...</i>
3	5:13/ 5:15	Plano medio. Rai, de espaldas, gira la cabeza para mirar a su padre y luego se vuelve de nuevo hacia la tele. En el último término se ve el Telediario.	TV Ignacio (fuera de campo): <i>... este pantalón?</i>
4	5:15/ 5:17	Racor de movimiento. Plano medio corto. Rai acaba de volverse para ver el Telediario.	TV (fuera de campo) Rai : <i>No.</i> Ignacio (fuera de campo) : <i>Había 1000 pesetas...</i>
5	5:17/ 5:22	Plano de conjunto: el padre busca en sus bolsillos. La madre sale de la cocina y vuelve a entrar en el campo. Pasa delante del padre y se dirige hacia la mesa.	TV (fuera de campo) Ignacio : <i>... y ya no están.</i> Ana : <i>¿Has mirado bien?</i> Ignacio : <i>Perfectamente...</i>
6	5:22/ 5:24	Racor de movimiento. La madre pasa detrás de Rai, filmado en plano medio corto. Está leyendo algo en el yogur.	TV (fuera de campo) Ignacio (fuera de campo): <i>... Y ayer estaban.</i> Ana : <i>Las habrás perdido.</i>

7	5:24/ 5:26	Cámara subjetiva. Primer plano en picado de la mano izquierda de Rai con el yogur que indica una “promoción especial de verano».	TV (fuera de campo) Ruido de vajilla Ana (fuera de campo): <i>Mira a ver en los otros.</i>
8	5:26/ 5:27	Plano medio corto de Rai. Gira la cabeza hacia la izquierda del encuadre donde están los platos que aguanta su madre fuera de campo.	TV (fuera de campo) Ruido de vajilla Rai : <i>¡Espera!</i>
9	5:27/ 5:28	Cámara subjetiva. Inserto de la mano derecha de Rai, a la izquierda del encuadre, coge la tapa del yogur entre dos platos.	Ruido de vajilla. Ruido de la tapa al sacarla de los platos.
10	5:28/ 5:31	Plano medio de Rai que, coge la tapa y empieza a leer.	TV (fuera de campo) Ruido de vajilla.
11	5:31/ 5:34	Cámara subjetiva. Inserto. Primer plano de las manos de Rai, en ligero picado con la tapa del yogur.	TV (fuera de campo) Ruido de vajilla Rai : <i>¿Vas a comprar más?</i>
12	5:34/ 5:46	La madre, a la izquierda del encuadre, sigue recogiendo la mesa. Plano medio de Rai, sentado, a la derecha, mirando la tapa. Panorámica izquierda-derecha para acompañar a la madre que se dirige hacia la cocina y pasa delante del padre que sigue buscando su dinero.	TV (fuera de campo) Rai : <i>Regalan viajes.</i> Ana : <i>Ya pueden. ¿Cuántos necesitas?</i> Rai : <i>Hay que enviar 20 tapas.</i> Ana : <i>Ni hablar. Para eso te pagas tú el viaje.</i> Ignacio : <i>No aparecen...</i>
13	5:46/ 5:53	Plano medio corto de Rai. Se levanta, y sale del campo por la derecha del encuadre. Panorámica izquierda-derecha. Plano americano del padre.	Ignacio (fuera de campo): <i>Rai...</i> Rai : <i>No, hostia, que yo no te las he cogido.</i> Portazo. Música en off., <i>La llave de mi corazón</i> , Hechos contra el decoro.

5- Exterior día, calle del barrio.

N° P	TC in/out	Imagen	Sonido
1	5:54/ 5:56	Primer plano de pies y luego plano medio corto de un niño que juega al fútbol con otros niños en un terreno. En el último plano, Manu, desenfocado, está sentado en un banco. Panorámica de acompañamiento al hombro, de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha.	Música en off., <i>La llave de mi corazón</i> , Hechos contra el decoro [sigue hasta el final]. Ruido de niños corriendo. Golpes en un balón.
2	5:56/ 5:59	Racor de movimiento. Primer plano en picado de un balón circulando entre los pies de jugadores de fútbol. Rápida panorámica al hombro izquierda-derecha	Ídem
3	5:59/ 6:01	Racor de movimiento Plano medio de niños y luego picado en las piernas. Panorámica al hombro arriba-abajo, izquierda-derecha y por fin derecha-izquierda.	Ídem
4	6:01/ 6:03	Plano medio de los futbolistas que salen del campo. En el último término, Manu, sentado en un banco, observa.	Ídem Risas de las chicas (fuera de campo).
5	6:03/ 6:07	Racor de mirada Manu Contracampo. Plano de conjunto. Los futbolistas pasan en primer término de derecha a izquierda del encuadre. Dos mujeres, sentadas en un banco, están charlando. Dos niños, sentados en el suelo están jugando. Profundidad de campo : en el último término se ve a una mujer sentada en un banco con un niño que juega en el suelo.	Ídem Risas de las chicas.
6	6:07/ 6:11	Racor de movimiento. Plano medio de Manu, sentado en el banco. Sigue observando a las mujeres. Profundidad de campo : en el último término, a la derecha del encuadre, Javi y Raí, van acercándose. Les futbolistas pasan delante de la cámara.	Ídem

7	6:11/ 6:16	Racor de mirada. Contracampo. Plano medio de los dos niños que juegan en el suelo. Panorámica de abajo hacia arriba para encuadrar a las dos mujeres sentadas en el banco en plano medio. Solo se ve a la mestiza entera.	Risas de las chicas.
8	6:16/ 6:23	Contracampo Manu está sentado en el banco. Javi se sienta en el banco a la derecha de Manu y Rai se sienta en el respaldo a su izquierda. Manu se levanta y se da la vuelta. Ligera panorámica derecha-izquierda para acompañar a Manu.	Javi : <i>¿Cómo van?</i> Manu : <i>Qué susto. Tres uno.</i> Javi : <i>Estabas ahí, hipnotizado.</i> Rai : <i>¿Y a ti desde cuando te gusta el fútbol?</i> Manu : <i>Ya ves.</i>
9	6:23/ 6:26	Racor de movimiento Plano medio. Rai, con escorzo de Manu a la derecha, le mira y luego mira a Javi.	Manu : <i>¿Qué hacemos?</i> Rai : <i>Vamos a ver a mi hermano...</i>
10	6:26/ 6:28	Racor de mirada Javi/ Manu Plano medio. Javi está sentado en la extremidad del banco, con escorzo de Manu, a la izquierda del encuadre, y la rodilla de Rai, a la derecha. Mira a Rai.	Rai (fuera de campo): <i>...que nos enseñe la pistola.</i> Javi : <i>Yo no puedo, tengo que estar pronto en casa.</i>
11	6:28/ 6:32	Plano medio corto de Rai. Rai mira a Manu y luego a Javi.	Rai : <i>El otro día me la dejó coger un rato. Es de puta madre, no pesa nada.</i> Javi (fuera de campo) <i>¿Te imaginas...</i>
12	6:32/ 6:36	Plano medio de Javi. Javi se levanta . Panorámica izquierda-derecha que deja a Javi y a Manu fuera de campo. Rai se levanta a su vez.	Javi : <i>... salir con ella por la calle? Y que te entre alguien, que se caga.</i> Rai : <i>O llévartela a clase. ¿Te imaginas? Con el Guti.</i>

13	6:36/ 6:55	<p>Racor de movimiento en el eje. Plano entero. Rai salta por encima del banco mientras Javi y Manu lo rodean por la izquierda. Los tres adolescentes se alejan, de espaldas a la cámara. Los futbolistas, desenfocados, entran y salen del campo en primer término. Manu mira hacia las dos mujeres. Uno de los niños entra en el campo por la izquierda, seguido de la mestiza que se pone de cuclillas y esconde a los tres amigos.</p> <p>Ligeras panorámicas de reencuadre.</p>	<p>Rai : <i>“Que salgas a la pizarra”. “No no me sale de los huevos.” Sacas la pipa y nada. “Sobresaliente para toda la clase o te reviento la cabeza.”</i></p> <p>Javi : <i>Y vacaciones.</i></p> <p>Rai : <i>Y vacaciones. Tres años seguidos.</i></p> <p>Javi : <i>¿Y si lleva él otra?</i></p> <p>Rai : <i>¿El Guti? Ni de coña.</i></p> <p>Javi : <i>¿Por qué siempre quedamos en la plaza ésta?</i></p> <p>Mujer caribeña : <i>Nacho, Ven aquí ¿adónde vas?</i></p>
----	---------------	--	--

6- Exterior día, túnel del tren.

Nº P	TC in/out	Imagen	Sonido
1	6:55/ 7:01	Gran plano general en picado de un solar, situado delante de un túnel, bajo una carretera (a la derecha del encuadre) y vías de ferrocarril (a la izquierda). Pasan coches y un tren. A lo lejos, Javi se sienta .	<p>Ruido de trenes y de coches.</p> <p>Rai : <i>Marta, rubia muy cariñosa, también domicilio, hotel. Doce mil. Tania, pechos enormes...</i></p>
2	7:01/ 7:04	<p>Racor de movimiento. Plano medio. Javi, de frente a la cámara, se sienta en un viejo asiento de coche entre un montón de periódicos, abre uno y lee en silencio.</p>	<p>Hojas de periódicos</p> <p>Rai (fuera de campo) : <i>...hago todo lo que me pidas, atrévete. Griego...</i></p>
3	7:04/ 7:10	Plano medio. Rai lee en voz alta un anuncio del periódico, sentado en un viejo asiento de coche.	<p>Hojas de periódico Grillos</p> <p>Rai : <i>...francés, ocho mil. Dúplex lésbico, masaje completo. No te arrepentirás .</i></p>

4	7:10/ 7:13	Plano medio corto de Manu, sentado él también en un asiento de coche. Está leyendo. Levanta la cabeza para mirar a Rai (a la izquierda del encuadre) y a Javi que está frente a él.	Rai (fuera de campo) : <i>... dos por uno, quince mil.</i> Manu : <i>Dos por uno. Como en el súper.</i>
5	7:13/ 7:14	Plano medio de Javi leyendo: Javi no levanta la cabeza.	Javi : <i>¡Que no, gilipollas! Esto es otra cosa.</i>
6	7:14/ 7:17	Plano medio de Manu mirando a Javi.	Manu : <i>¡Cómo que no! Follas dos veces...</i>
7	7:17/ 7:18/	Plano medio de Rai que se dirige a Manu (a la derecha del encuadre).	Manu (fuera de campo): <i>... y pagas una.</i> Rai : <i>Dos por uno es que te lo haces con dos...</i>
8	7:18/ 7:21	Racor de mirada Manu/ Rai. Plano medio de Manu.	Rai (fuera de campo) : <i>...a la vez.</i> Manu : <i>Dos a la vez, te cagas.</i>
9	7:21/ 7:25	Plano medio de Javi: tira el periódico a la derecha del encuadre y coge otro.	Tráfico. Grillos. Rai (fuera de campo) : <i>Tiene que ser la hostia. Mira. Un masaje completo de Elena...</i>
10	7:25/ 7:27	Plano medio de Rai: lee otro anuncio en voz alta	Rai : <i>...y un cubano de Raquel sale ...</i>
11	7:27/ 7:30	Plano medio de Javi: levanta la cabeza y mira a Rai a la derecha del encuadre.	Rai (fuera de campo) : <i>... por lo mismo que tres franceses de Tania.</i> Javi : <i>¿Y para qué quieres tú tres franceses...</i>
12	7:30/ 7:34	Plano medio de Rai (racor mirada Rai/ Javi)	Javi (fuera de campo) : <i>...gilipollas?</i> Rai : <i>Pues no sé. Por probar yo qué sé.</i>
13	7:34/ 7:35	Plano medio corto de Manu.	Manu : <i>Por probar tienes aquí a « Marco, superdotado...,</i>
14	7:35/ 7:37	Plano medio de Rai: levanta la cabeza	Manu (fuera de campo) : <i>...veintiséis años. »</i>
15	7:37/ 7:38	Plano medio de Javi: mira primero a Rai (a la derecha del encuadre) y luego a Manu (izquierda).	Javi : <i>Imagínate que te vas de putas y te encuentras...</i>

16	7:38/ 7:43	Plano medio corto de Manu, ofendido, mira a Javi, y luego a Rai (a la izquierda del encuadre).	Javi (fuera de campo) : <i>..con tu padre.</i> Manu : <i>Mi padre no va de putas.</i> Rai (fuera de campo) : <i>¿Y tú qué sabes?</i> Manu : <i>Porque lo sé. Además no sale nunca ...</i>
17	7:43/ 7:46	Plano medio de Rai. Racor en la mirada Rai/Manu.	Manu (fuera de campo) : <i>... de casa.</i> Rai : <i>Como tu madre está muerta igual...</i>
18	7:46/ 7:47	Plano medio de Manu/ Racor en la mirada Manu/Rai.	Rai (fuera de campo): <i>... tiene que ir de vez en cuando.</i> Manu : <i>¿Para qué si ya...</i>
19	7:47/ 7:47	Plano medio de Rai. Racor de mirada Rai/ Manu. Rai furioso, mira a Manu, y empieza a pegarle con su periódico. El periódico de Manu aparece a la derecha del encuadre. Ligera panorámica izquierda- derecha.	Manu (fuera de campo) : <i>... se folla a la tuya?</i> Hojas de periódicos.
20	7:47/ 7:48	Plano medio de Manu: se defiende y golpea también a Rai, quien aparece en escorzo a la izquierda del encuadre con su propio periódico.	Hojas de periódicos.
21	7:48/ 7:49	Racor de mirada Manu/ Rai. Rai con escorzo de Manu a la derecha del encuadre, sigue peleando.	Hojas de periódicos.
22	7:49/ 7:52	Plano medio: Los dos siguen peleando y luego se tranquilizan. Ligera panorámica izquierda derecha para reencuadrar a Manu, solo.	Hojas de periódicos.
23	7:52/ 7:54	Plano medio corto de Javi: les observa y vuelve a su lectura.	Hojas de periódicos.
24	7:54/ 7:56	Plano medio de Rai: retoma su lectura.	Rai : <i>Mira. Tania admite Visa.</i>
25	7:56/ 7:58/	Plano medio de Javi: ni se inmuta.	Javi : <i>Y a ti que más te da, gilipollas.</i>
26	7:58/ 8:01	Plano medio de Rai que mira su periódico.	Manu (fuera de campo) : <i>Si que te ha dado fuerte con Tania.</i> Rai : <i>Creo que me he enamorado de ella.</i>
27	8:01/ 8:02	Plano medio : Javi mira a Manu.	Javi : <i>El que tiene que ir mucho de putas es ...</i>

28	8:02/ 8:05	Plano medio de Manu. Racor de mirada Manu/ Javi	Javi (fuera de campo) : <i>... tu hermano. Como está forrado.</i> Rai (fuera de campo) : <i>El triunfador del barrio.</i>
29	8:05/ 8:06	Plano medio : Rai mira a Manu.	Rai : <i>A ver si te lleva un día...</i>
30	8:06/ 8:13	Racor de eje. Plano general. Los tres jóvenes están sentados en sus asientos. Rai está frente a la cámara. Javi de perfil, a la izquierda del encuadre y Manu, de perfil a la derecha. Detrás de ellos el túnel, oscuro.	Rai : <i>... y nos lo cuentas.</i> Manu : <i>¿Y si llamamos a un teléfono porno?</i> <i>¿Tenemos pelus?</i> Javi : <i>Yo tengo trescientas.</i> Manu : <i>Yo ciento y algo ¿ Con eso nos llega?</i> Rai : <i>Seguro</i>
31	8:13/ 8:14	Plano medio de Javi de $\frac{3}{4}$ lee en voz alta con escorzo de la cara de Rai a la derecha.	Javi : <i>¡Hostia, tío, el teléfono de tu casa!</i>
32	8:14/ 8:16	Plano medio de Javi y Rai. Rai mira a Javi, preocupado. Rai con escorzo de Javi a la izquierda del encuadre, se levanta.	Rai : <i>No jodas.</i> Javi : <i>Te lo juro, mira.</i>
33	8:16/ 8:17	Plano medio corto de Manu, sonriendo, con escorzo de las piernas de Rai a la izquierda del encuadre. Las piernas de Rai pasan delante de la cámara.	Javi (fuera de campo) : <i>Cinco, cinco, siete, cuatro, siete, cuatro, dos.</i>
34	8:17/ 8:19	Plano medio de Javi sentado. Rai, de pie, dando la espalda a la cámara, intenta arrancar el periódico de las manos de Javi.	Hojas de periódicos. Javi : <i>Ama de casa salida. Te lo hago gratis...</i>
35	8:19/ 8:21	Racor de movimiento Primer plano de Rai que se abalanza sobre Javi. Panorámica izquierda-derecha para reencuadrar a los dos jóvenes.	Hojas de periódicos. Javi : <i>¡Quita maricón!</i>
36	8:21/ 8:23	Plano medio de Manu: se ríe a carcajadas. Se ve un pie de Rai.	Hojas de periódicos Manu : <i>¡Por eso te echan siempre de casa...</i>

37	8:23/ 8:25	Plano de conjunto Rai y Javi caen hacia atrás peleándose. Panorámica izquierda-derecha de acompañamiento. Sólo se ve a Javi.	Hojas de periódicos Manu (fuera de campo) : <i>...a las cuatro!</i> Risa de Manu en modalidad fuera de campo. Javi : <i>¡Se ha empalmado!</i>
38	8:25/ 8:28	Plano medio de Manu: se ríe a carcajadas	Risas Manu. Hojas de periódicos.

7- Exterior tarde, descampado.

NºP	TC in/out	Imagen	Sonido
1	8:28/ 8/35	Plano general. Los tres adolescentes están en un teléfono público aislado, a la derecha del encuadre. En la profundidad de campo, se ven los edificios del barrio. Travelín lateral circular de derecha a izquierda.	Música en off : <i>La llave de mi corazón</i> , Hechos contra el decoro, instrumental. [Sigue hasta el final].
2	8:35/ 8:38	Racor de eje. Plano medio corto de los tres chicos, filmados desde el exterior. Rai, quien habla por teléfono, y Javi quien escucha, están frente a la cámara. Manu, a la izquierda, está de perfil y mira a Rai. Travelín lateral circular derecha-izquierda.	Rai : <i>¿Samanta?</i> <i>Está grabado.</i> Javi : <i>Vaya mierda.</i>
3	8:38/ 8:42	Salto de eje. Plano medio corto. Manu, de perfil, mira hacia la izquierda del encuadre. Sus dos amigos van apareciendo en el cuadro gracias a un travelín lateral circular de derecha a izquierda	Manu : <i>¿Qué dice?</i> Rai : <i>Todavía nada. Espera.</i> Manu : <i>Pero si lleva una hora.</i>
4	8:42/ 8:45	Salto de eje. = Plano 2. Rai sigue al teléfono. Travelín lateral circular de derecha a izquierda.	Rai : <i>¡Calla, coño, que no se oye!</i> Javi : <i>Esto va a toda hostia.</i> Manu : <i>Pásamela.</i>

5	8:45/ 8:51	Salto de eje. Plano medio corto. Rai y Javi, el uno enfrente del otro, están de perfil. Travelín lateral circular de derecha a izquierda. Manu, aparece, filmado de frente. En primer término, los edificios se reflejan en el cristal.	<p>Rai : <i>Espera. Si no ha empezado ni a desnudarse.</i></p> <p>Manu : <i>Pues sí que es lenta.</i></p> <p>Javi : <i>Además voy yo antes. Que he puesto más que tú.</i></p> <p>Manu : <i>Sí pero la idea ha sido mía.</i></p> <p>Rai : <i>¡Os queréis callar que no se oye nada!</i></p>
6	8:51/ 8:55	Salto de eje. Plano medio corto. Rai está de frente, Javi de perfil a la izquierda del encuadre y Manu de espaldas. Travelín lateral circular de derecha a izquierda. Javi intenta coger el teléfono a Rai y Manu también.	<p>Manu : <i>¿Qué dice?</i></p> <p>Rai : <i>No sé qué de un hotel. Es que hay interferencias.</i></p> <p>Manu : <i>Se va a cortar.</i></p> <p>Javi : <i>Pásamela a ver.</i></p> <p>Rai : <i>¡Estate quieto!. Hostia.</i></p>
7	8:55/ 8:57	Salto de eje y racor de movimiento. Plano medio corto. Los tres chicos luchan por el teléfono. Rai y Javi están de espaldas, Manu, en el centro, está de frente. Travelín lateral circular de derecha a izquierda.	<p>Manu : <i>¡Suelta, coño, que se acaba!</i></p> <p>Rai : <i>¡Pero aún no ha hecho nada!</i></p>
8	8:57/ 9:02	Salto de eje. Racor de movimiento. Plano general. Los tres jóvenes siguen luchando en el teléfono público que está a la derecha del encuadre. En el último término se ven los edificios detrás de un descampado. Travelín lateral circular de derecha a izquierda.	<p>Javi : <i>¡Que me lo des!</i></p> <p><i>¡Samanta! ¡Samanta!</i></p>

8-Interior noche, casa de Manu.

NºP	TC in/out	Imagen	Sonido
1	9:03/ 9:25	Panotravelín de izquierda a derecha que nos permite descubrir una mesa llena de revistas de crucigramas, unas gafas y a Ángel, sentado solo, que rellena una página, en la oscuridad (claroscuro). Aparece en plano medio corto, de $\frac{3}{4}$ y luego de perfil. Al oír la puerta, Ángel gira la cabeza. Cambio de enfoque. Plano americano de Manu, que aparece en la oscuridad, en el marco de la puerta. Entra en el apartamento, cierra la puerta y guarda las llaves. Panorámica de derecha a izquierda y de arriba abajo para acompañar a Manu quien va a sentarse. Ángel queda fuera de campo. Manu permanece solo en el encuadre en plano medio corto. Sumido en la oscuridad, un foco de luz alumbra la parte izquierda de su cuerpo. Efecto de claroscuro que sigue a lo largo de la secuencia. No se distingue lo que rodea a los personajes.	<i>Overlapping</i> : final de la música en off de la secuencia anterior, <i>Las llaves de mi corazón</i> , Hechos contra el decoro. Instrumental. Tráfico (fuera de campo) Ruido de puerta. Ángel : <i>¿Qué hora es?</i> Manu : <i>Tarde. Las doce. ¿No te acuestas?</i>
2	9:25/ 9:26	Racor de movimiento Plano medio corto de Ángel en la oscuridad. Habla con Manu sin mirarle a la cara.	Ángel : <i>Ha llamado tu hermano.</i>
3	9:26/ 9:27	= Final del plano 1. Manu mira a su padre a la derecha del encuadre.	Manu : <i>¿Va a venir?</i>
4	9:27/ 9:29	Racor de mirada = plano 2	Ángel : <i>No puede. Se va a Portugal...</i>
5	9:29/ 9:34	= plano 3 Manu echa un vistazo a una revista.	Ángel (fuera de campo) : <i>...a una feria de empresas. Te manda recuerdos...</i>
6	9:34/ 9:35	= plano 2 y luego Ángel mira a Manu a la izquierda del encuadre.	Ángel : <i>¿Cómo está todo?</i>
7	9:35/ 9:37	Racor de mirada Plano medio corto. Manu sigue hojeando una revista.	Manu : <i>Igual.</i>

8	9:37/ 9:39	= plano 2	Manu : <i>Han cerrado la mercería.</i> Ángel : <i>¿Del todo?</i>
9	9:39/ 9:44	= plano 7 Manu mira hacia su padre. Ligera panorámica hacia la izquierda.	Manu : <i>No creo. Las vacaciones. Y han empezado las obras. Van a hacer otro súper...</i>
10	9:44/ 9:46	Racor de mirada = plano 2. Ángel mira a su hijo	Manu (fuera de campo) <i>...en la esquina del parque.</i>
11	9:46/ 9:51	Racor de mirada = plano 7	Manu : <i>Tiene buena pinta.</i> Ángel (fuera de campo) : <i>Será más caro.</i> Silencio Manu : <i>Y nada más...</i>
12	9:51/ 9:53	= plano 2 Ángel está mirando sus crucigramas.	Manu (fuera de campo) : <i>El resto sigue igual.</i>
13	9:53/ 9:56	= plano 7 Manu no sabe qué hacer. Echa un vistazo a su padre y baja los ojos.	Silencio Manu : <i>Bueno...</i>
14	9:56/ 9:57	Racor de mirada = Plano 2. Ángel mira a Manu.	
15	9:57/ 9:59	Racor de mirada = plano 7. Manu mira a su padre.	Manu : <i>...me voy a la cama.</i>
16	9:59/ 10:00	Racor de mirada = plano 2 Ángel sigue mirando a Manu.	Ángel : <i>¿Quieres que te cuente un cuento?</i>
17	10:00/ 10:02	Racor de mirada. = Plano 3 Manu se levanta para irse.	Manu : <i>¡Papá coño, que tengo quince años!</i>
18	10:02/ 10:04	Racor de mirada. = plano 2 Ángel sigue a Manu con la mirada.	Pasos de Manu.
19	10:04/ 10:05	Racor de mirada. Plano medio. Manu de espaldas sale del comedor hacia la izquierda del encuadre. Se vislumbra su reflejo en el espejo en la oscuridad.	Pasos de Manu.
20	10:05/ 10:08	= plano 2. Ángel mira hacia Manu a la izquierda del encuadre y luego vuelve a sus crucigramas. Fundido en negro.	Portazo.

9- Interior día, casa de Javi.

N° P	TC in/out	Imagen	Sonido
1	10:09/ 10:15	Rai, aparece de frente, en plano medio corto en el rellano de la escalera. Poca profundidad de campo. Se da la vuelta para mirar la puerta de atrás. Ligeramente panorámica derecha-izquierda. Cambio de enfoque. Se enfoca la puerta con escorzo de Rai, desenfocado, a la derecha del encuadre. Se ve la mirilla cerrarse.	Timbre en <i>overlapping</i> Culebrón (fuera de campo) Ruido de una mirilla .
2	10:15/ 10:19	Racor de mirada Plano medio corto. Rai, a la izquierda del campo, mira detrás de sí, en dirección a la cámara, la puerta del vecino. Poca profundidad de campo. Ajuste de enfoque cuando Javi abre la puerta. Javi aparece en el marco de la puerta, da la vuelta y entra en el apartamento. Rai le sigue y cierra la puerta. Ligeramente panorámica de acompañamiento hacia la derecha.	Javi : <i>Pasa.</i> Culebrón (fuera de campo)
3	10:19/ 10:22	Racor de movimiento En el último término, Rai encuadrado en plano americano acaba de cerrar la puerta. En primer término, Javi, en plano medio corto, avanza, gira a la derecha del encuadre dejando a Rai fuera de campo y se sienta para calzarse. Panorámica izquierda-derecha para acompañar a Javi.	Culebrón de Miami, 1992 (fuera de campo) : Voz femenina 1 <i>-¿Javier?</i> Voz femenina 2: <i>-Sí Javier.</i>
4	10:22/ 10:24	Plano medio. Rai, llega desde la derecha, se sitúa en el centro del encuadre y mira hacia la derecha del encuadre.	
5	10:24/ 10:26	Racor de mirada. Plano entero en picado de Antonio, de perfil, sentado en el sofá, viendo la tele hacia la derecha del encuadre. No se mueve ni habla.	Voz femenina culebrón (fuera de campo) : <i>-¡Ay Marielena!</i>
6	10:26/ 10:28	Racor de mirada = plano 4. Rai gira la cabeza hacia la izquierda del campo.	Voz femenina culebrón: <i>Tú no estás...</i>

7	10:28/ 10:32	Racor de mirada. Plano medio. En la tele, filmada de $\frac{3}{4}$, aparecen tres planos de las dos protagonistas del culebrón en plano medio corto.	Voz femenina culebrón : <i>... enamorada de Javier. Ustedes son como hermanos.</i>
8	10:32/ 10:35	= plano 4. Rai mira a la izquierda del encuadre, luego hacia el centro y por fin hacia la derecha.	Voz femenina culebrón (fuera de campo) : <i>Tú a él no lo quieres.</i> Rai : <i>¿Pero no estaba sordo?</i>
9	10:35/ 10:38	Racor de mirada. = final del plano 3 . Plano medio corto de Javi que está acabando de atar los cordones de sus zapatillas con escorzo de Rai, de pie, a la izquierda. Javi gira la cabeza hacia la derecha del encuadre y vuelve a mirar sus zapatillas	Javi : <i>Sí, pero le da igual. Se inventa los diálogos.</i>
10	10:38/ 10:40	= plano 5	Voz femenina culebrón (fuera de campo) : <i>-¿Tú qué sabes? Que no sabes nada de estar enamorado...</i>
11	10:40/ 10:44	= plano 4	Rai : <i>Igual es que pillas las ondas de la tele por dentro, directamente.</i>
12	10:44/ 10:52	= plano 9 Plano entero de Javi que se levanta, se dirige a la izquierda del encuadre y sale del salón por una puerta en segundo término. Panorámica diagonal hasta enfocar a Rai, en plano medio corto, que gira la cabeza para seguir a Javi con la mirada. Luego se da la vuelta y mira hacia el abuelo a la derecha del encuadre.	Carmen (fuera de campo) : <i>¡Javi!</i> Javi : <i>¡Va!</i> Voz femenina culebrón (fuera de campo): <i>Los ojos te brillan. La emoción te empieza ...</i>
13	10:52/ 10:54	Racor de mirada. = plano 5	Voz femenina culebrón (fuera de campo): <i>...a bailar aquí en el estómago...</i>
14	10:54/ 10:57	= plano 4 Plano medio de Rai que mira al abuelo.	Rai : <i>Eh. tst...</i> Voz femenina culebrón (fuera de campo) : <i>...tanto que tiemblos...</i>

15	10:57/ 11:00	Racor de mirada. = plano 5	Voz femenina culebrón (fuera de campo) : <i>...y lo único que sientes es tu corazón...</i> Rai (fuera de campo) : <i>Abuelo.</i>
16	11:00/ 11:02	= plano 4. Rai da un paso hacia la cámara en dirección al abuelo.	Voz femenina culebrón (fuera de campo): <i>Y a veces piensas que te vas a caer.</i>
17	11:02/ 11:06	Racor de movimiento. = plano 5 con escorzo del brazo de Rai a la izquierda del encuadre. Ligera panorámica de reencuadre hacia la derecha.	Voz femenina culebrón (fuera de campo): <i>El mundo entero...</i> Rai : <i>¡Abuelo !</i>
18	11:06/ 11:11	= plano 4. Rai, mira hacia la izquierda del encuadre y mira de nuevo al abuelo. Está por dar una palmada.	Voz femenina culebrón (fuera de campo): <i>Y lo único que sientes... es tu corazón...</i> Rai : <i>Eh. Idiota. Psst.</i>
19	11:11/ 11:13	Racor de movimiento. = plano 17 con escorzo de Rai, que da palmadas.	Palmadas Voz femenina culebrón (fuera de campo): <i>... golpeándote...</i>
20	11:13/ 11:14	Racor de movimiento. = plano 4. Rai avanza hacia el abuelo.	Voz femenina culebrón (fuera de campo): <i>...aquí adentro.</i>
21	11:14/ 11:15	Racor de movimiento. Plano medio corto del abuelo que no se inmuta con escorzo de Rai a la izquierda del encuadre. Está por dar otra palmada.	Rai: <i>¡Idiota !</i> Música fuera de campo : introducción musical de la salsa de Lalo Rodríguez : <i>Devórame otra vez.</i>
22	11:15/ 11:16	Racor de mirada = plano 4. Rai se da la vuelta rápido.	Música fuera de campo : introducción musical de la salsa de Lalo Rodríguez <i>Devórame otra vez</i>
23	11:16/ 11:28	Racor de movimiento Plano medio corto de Rai, de espaldas. Acaba de darse la vuelta hacia la derecha del encuadre. En el último término (desenfocado) se ve a una de las protagonistas del culebrón en el televisor. Panorámica izquierda-derecha acompañando el movimiento de Rai, atraído por la música.	Música fuera de campo : introducción musical de la salsa de Lalo Rodríguez <i>Devórame otra vez</i>

24	11:28/ 11:34	Racor de movimiento. Plano medio. Rai, a la derecha del encuadre, escondido a medias por un tabique, mira delante de sí. Gira la cabeza hacia la izquierda.	Música fuera de campo : Voz de Lalo Rodríguez: <i>He llenado tu tiempo vacío...</i>
25	11:34/ 11:40	Racor de movimiento. Salto de eje. Plano medio corto. Rai, de espaldas, gira la cabeza hacia la derecha del encuadre, mira de nuevo delante de sí y empieza a caminar.	Música fuera de campo: <i>...de aventuras y más. Y mi mente ha parido nostalgia por no verte ya...</i>
26	11:40/ 11:46	Racor de movimiento. Salto de eje. Rai, de frente, en plano medio, avanza. Travelín de retroceso.	Música fuera de campo: <i>Y haciendo el amor te he nombrado sin quererlo yo ...</i>
27	11:46/ 11:48	Racor de movimiento. Salto de eje. Rai, filmado de espaldas en plano medio corto, se dirige hacia la puerta entreabierta a contraluz. Travelín de avance.	Música fuera de campo : <i>...porque en todas...</i>
28	11:48/ 11:52	Racor de movimiento. Salto de eje. = sigue el plano 26. Rai, de frente, avanza acompañado por un travelín de retroceso.	Música fuera de campo: <i>...busco lo salvaje de tu sexo, amor...</i>
29	11:52/ 11:56	Racor de movimiento. Salto de eje. = sigue el plano 27. Travelín de avance Rai, a contraluz, apoya sigilosamente la mano en la puerta de la habitación iluminada.	Música fuera de campo: <i>Hasta en sueño he creído tenerte devorándome</i>
30	11:56/ 11:59	Racor de movimiento. Salto de eje. Plano medio corto de Rai que aparece en el marco de la puerta, empuja la puerta y penetra en la habitación. Ligera panorámica derecha-izquierda.	Música fuera de campo (más alta): <i>y he mojado...</i>
31	11:59/ 12:02	Racor de mirada. En el centro del encuadre, plano americano de Susana de espaldas, en ligero picado, que está bailando frente a la ventana de su habitación. Cama infantil a la derecha.	Desacusmatización. Música in: <i>...mis sábanas blancas recordándote.</i>

32	12:02/ 12:04	Contracampo. = plano 30. La mirada de Rai se dirige hacia abajo.	Música (fuera de campo): <i>En mi cama nadie...</i>
33	12:04/ 12:14	Contracampo. Racor de mirada. Cámara subjetiva. Primer plano de las nalgas de Susana que sigue bailando. La cámara sube a lo largo del cuerpo de Susi hasta que se da la vuelta y aparece en plano medio corto. Panorámica de abajo hacia arriba.	Música in: <i>...es como tú. No he podido encontrar la mujer que dibuje mi cuerpo en cada rincón sin que sobre un pedazo de piel. Ay ven, devórame otra vez.</i>
34	12:14/ 12:17	Racor de mirada. = plano 30. Contracampo de Rai con mirada inexpresiva, baja la mirada un momento y vuelve a mirar a Susana.	Música (fuera de campo): <i>Ven, devórame...</i>
35	12:17/ 12:21	Racor de mirada. Contracampo. = 33 Susana mira a Rai a la izquierda del encuadre. Se acerca a él.	Música: <i>...otra vez. Ven, castígame con tus deseos más...</i>
36	12:21/ 12:25	Racor de movimiento. Plano medio de Susana que avanza mientras baila. Una panorámica de acompañamiento hacia la izquierda la sigue mientras se acerca a Rai hasta un plano medio corto de la chica con escorzo de Rai cuyo cuerpo entra a la izquierda del encuadre. Los dos jóvenes aparecen de perfil.	Música in: <i>...que el vigor lo guardé para ti. Ay ven, devórame...</i>
37	12:25/ 12:28	Racor de movimiento. Plano medio corto de Rai de frente. Susana, de $\frac{3}{4}$, de espaldas, baila delante de él, a la derecha del encuadre.	Música (fuera de campo): <i>...otra vez. Ven, devórame otra vez...</i>
38	12:28/ 12:32	Racor de movimiento. Plano medio corto. Rai y Susana, de perfil, están el uno frente al otro. Susana le coge la mano.	Música (fuera de campo): <i>que la boca me sabe a tu cuerpo...</i>
39	12:32/ 12:36	Racor de movimiento. Plano medio corto. Rai, está de $\frac{3}{4}$, con escorzo de Susana a la derecha del encuadre. Rai baja la mirada, luego mira a Susana sin moverse. Ella baila.	Música (fuera de campo): <i>Desesperan mis ganas por ti.</i>

40	12:36/ 12:38	Racor de movimiento. = sigue el plano 38. Susana, levanta el brazo de Rai. Pasa en primer término bailando delante de él. Panorámica de acompañamiento derecha-izquierda.	Música (fuera de campo): parte instrumental.
41	12:38/ 12:50	Racor de movimiento Plano medio corto. Susana baila alrededor de Rai. Pasa detrás de él por la izquierda del encuadre y vuelve a colocarse delante de él por la derecha. Rai mira a la chica y esboza una sonrisa. Panorámica de acompañamiento izquierda-derecha.	Música (fuera de campo): <i>Hasta en sueño he creído tenerte devorándome...</i>
42	12:50/ 12:54	Racor de movimiento Plano medio corto = sigue el plano 40. Susana retrocede. Ligera panorámica izquierda- derecha de acompañamiento.	Música (fuera de campo): <i>...he mojado mis sábanas blancas llorándote.</i>
43	12:54/ 12:56	Racor de movimiento Plano medio corto de Rai, de $\frac{3}{4}$, que sonríe mirando a Susana.	Música (fuera de campo): <i>En mi cama nadie...</i>
44	12:56/ 13:00	Racor de mirada. Sigue el plano 42. Susana retrocede bailando hasta la ventana. Ligera panorámica izquierda- derecha.	Música in: <i>...es como tú. No he podido encontrar la mujer..</i> Javi (fuera de campo) : <i>Venga tío. Que nos cierran.</i>
45	13:00/ 13:01	Racor de mirada. Plano medio. Rai y Javi, en el marco de la puerta, están frente a Susana.	Música (fuera de campo): <i>...que dibuje mi cuerpo...</i> Rai : <i>¿Que nos cierran qué ?</i> Javi : <i>El súper.</i>
46	13:01/ 13:04	Racor de mirada = sigue el plano 42. Plano americano de Susana se da la vuelta mientras sigue bailando. Ligera panorámica izquierda- derecha.	Música in: <i>...en cada rincón...</i>
47	13:04/ 13:05	Racor de mirada = plano 45. Javi coge a Rai del brazo y lo lleva fuera de la habitación. Rai no deja de mirar a Susana.	Música (fuera de campo): <i>...sin que sobre un pedazo de piel...Ay ven...</i> Javi : <i>Qué coñazo de hermana, de verdad.</i>

48	13:05/ 13:11	=sigue el plano 46 = plano 31. Susana, de espaldas, en plano americano, baila frente a la ventana.	Música in: <i>Devórame otra vez... Ay devórame otra vez.</i>
----	-----------------	--	---

10-Exterior día, calles del barrio.

N° P	TC in/out	Imagen	Sonido
1	13:11/ 13:19	Plano de conjunto Manu camina por una calle del barrio y pasa delante de dos jóvenes sentados en su scooter. Unos coches pasan en primer término y desaparecen a la izquierda del encuadre. Gira a la izquierda del encuadre. Panotravelín de acompañamiento de derecha a izquierda. Llega delante de una pizzería.	Tráfico.
2	13:19/ 13:21	Salto de eje. Plano medio corto. Manu, de perfil derecho, se dirige a la derecha del encuadre y frena para observar algo. Edificios altos en último termino. Poca profundidad de campo Travelín de acompañamiento de izquierda a derecha.	Tráfico.
3	13:21/ 13:24	Salto de eje. Primer plano de un anuncio (« se necesitan repartidores con moto propia ») con escorzo del cuerpo de Manu, encuadrado de perfil hombros-talla-. Sigue avanzando (panorámica derecha-izquierda) y se detiene a la izquierda del encuadre. Se enfoca el anuncio pegado al cristal de la puerta de la pizzería.	Tráfico.
4	13:24/ 13:30	Salto de eje. Plano medio corto de Manu que mira hacia el anuncio. Gira la cabeza hacia la derecha del campo y vuelve a mirar otra vez el anuncio.	<i>Overlapping</i> : voz anticipada del responsable de la pizzería. Responsable (fuera de campo) : <i>Hay cuatro turnos. Tarde, noche, lunes a viernes y fines de semana.</i>

11- Interior día, pizzería.

NºP	TC in/ out	Imagen	Sonido
1	13:30/ 13:36	Plano americano El responsable de la pizzería, sentado, frente a la cámara, escribe mientras habla con Manu. Manu está sentado frente a él, de espaldas a la cámara. Dos hombres pasan.	Tráfico. Pasos Responsable : <i>Te puedes meter en el que quieras que te va a dar igual, luego te cambio yo como me salga de los cojones.</i>
2	13:36/ 13:39	Plano medio corto de Manu en el centro del encuadre, de frente, con escorzo del responsable a la izquierda.	Tráfico Pasos Responsable (fuera de campo): <i>Tienes un mínimo de cuatro salidas por turno, 230 la salida.</i>
3	13:39/ 13:41	Contracampo Plano medio corto del responsable, frente a la cámara con escorzo de Manu, de espaldas, a la derecha del encuadre.	Responsable : <i>Te damos el casco y la mochila.</i>
4	13:41/ 13:42	Contracampo Plano medio corto de Manu, de frente. Mira al responsable y en seguida hacia el exterior.	Tráfico Responsable (fuera de campo): <i>¿Qué moto tienes?</i>
5	13:42/ 13:45	Racor de mirada. Panorámica de derecha a izquierda. Cámara subjetiva : Manu mira un scooter al exterior (plano entero). El hombro del responsable está en escorzo a la derecha del encuadre. Pasan unos coches.	Tráfico
6	13:45/ 13:46	= plano 4. Manu sigue mirando hacia fuera y luego mira hacia el responsable.	Tráfico
7	13:46/ 13:47	Contracampo. Racor de mirada. = plano 3. El responsable levanta la mirada hacia Manu.	Tráfico
8	13:47/ 13:48	Contracampo Primer plano de Manu con escorzo del responsable a la derecha del encuadre. Señala con la cabeza el scooter que está fuera.	Tráfico Manu : <i>Ésa.</i>

9	13:48/ 13:50	Contracampo = plano 3. El responsable se vuelve para mirar hacia atrás. Panorámica derecha- izquierda.	Tráfico.
10	13:50/ 15:51	Contracampo. Racor de movimiento. = Plano 8 con escorzo de la cara del responsable a la izquierda del encuadre. Manu no deja de mirar al responsable.	Tráfico
11	15:51/ 15:53	Contracampo. Racor de movimiento. = plano 9 Panorámica izquierda-derecha de acompañamiento. El responsable se vuelve hacia Manu.	Tráfico Responsable : <i>Muy bien. Pues nada...</i>
12	15:53/ 15:55	Contracampo. = plano 8. Manu esboza una sonrisa.	Tráfico Responsable (fuera de campo): <i>...empiezas pasado mañana.</i>

12-Interior día, supermercado,

NºP	TC in/out	Imagen	Sonido
1	13:55/ 14:13	Plano medio. Rai y Javi, filmados de frente, caminan con las manos en los bolsillos en el pasillo de un supermercado. Travelín de retroceso. Rai gira a la izquierda del encuadre y sale del campo. Profundidad de campo: se ve a unos clientes en el fondo del pasillo. Javi sigue hasta alcanzar a un vendedor. Le pregunta algo, gira a la derecha y sale del campo. Panorámica izquierda-derecha. El hombre se vuelve, le mira de reojo y reanuda su etiquetado.	Ruido de etiquetado. Caja registradora. Pasos Rai : <i>Ahora vengo.</i> Javi : <i>¿La lejíá?</i> Vendedor : <i>Ahí detrás.</i>

2	14:13/ 14:35	La cámara encuadra una botella de lejía entre las manos de Javi en plano medio corto (no se ve su cabeza). Panorámica de abajo hacia arriba. Plano medio corto de Javi, filmado de ¾, esperando en la caja. Rai entra en el campo y lo alcanza a la derecha del encuadre. Ambos miran hacia la otra caja a la derecha del encuadre. Javi vuelve la cabeza. Rai mira a Javi, sorprendido, vuelve a mirar la otra caja y luego de nuevo a su amigo. Javi da un paso hacia adelante. Rai, atónito, le sigue. Travelín de retroceso.	Caja registradora. Rai : <i>La otra está vacía.</i> Javi : <i>Es igual.</i> Rai : <i>Cómo que es igual. Tardamos menos.</i> Rai : <i>¿Qué pasa, qué no me oyes?</i> Javi : <i>Que me dejes, coño. Que estamos bien aquí.</i>
3	14:35/ 14:39	Plano medio corto. Javi, de frente, está a la izquierda del encuadre mirando frente a sí. Rai, de perfil izquierdo está a la derecha del encuadre mirándole.	Caja registradora. Rai : <i>Pero tú estás tonto o qué.</i> Javi : <i>Que me ponga en la cola que me sale de los cojones. Es mi recado, lo pago yo, ¿no?</i>
4	14:39/ 14:43	= final del plano 2. Rai insiste. Mira otra vez la caja de al lado y vuelve a mirar a su amigo.	Javi : <i>Pues ya está.</i> Rai : <i>Que te estoy diciendo que ahí hay menos gente, que tardaríamos...</i>
5	14:43/ 14:48	= plano 3. Javi y Rai están cara a cara. Javi avanza y mira hacia la cajera a la derecha del encuadre. Rai, asombrado, le sigue. Panorámica derecha-izquierda.	Rai : <i>... mucho menos en...</i> Javi : <i>¡Pero qué prisa tienes!</i>
6	14:48/ 14:50	Racor de movimiento. Plano medio corto. Rai, hartó, se coloca frente a Javi.	Rai : <i>Oye, tío, encima que te acompaño no me toques los huevos.</i>

7	14:50/ 14:51	<p>Plano medio.</p> <p>Javi y Rai, con escorzo de la cajera a la derecha del encuadre, se ven interrumpidos por ésta. Rai, en el centro, se da la vuelta.</p> <p>Ligera panorámica izquierda-derecha para acompañar a Javi que da un paso hacia adelante y tiende la lejía a la chica. Reencuadre de los dos amigos que deja fuera de campo a la cajera.</p>	<p>Cajera : <i>A ver chicos ...</i></p>
8	14:51/ 14:54	<p>Contracampo</p> <p>Plano medio corto en picado de la cajera, sentada, con escorzo del brazo de Javi a la izquierda del encuadre. Coge la lejía y la coloca en una bolsa.</p>	<p>Caja registradora. Bolsa.</p> <p>Cajera : <i>¿algo más?</i></p>
9	14:54/ 14:57	<p>Contracampo</p> <p>Plano medio corto.</p> <p>Javi y Manu filmados de 3/4 con escorzo de la cajera a la derecha del encuadre, la miran. Rai está asombrado. Javi coge dinero en su bolsillo.</p>	<p>Ruido de bolsa.</p>
10	14:57/ 15:00	<p>Contracampo</p> <p>= plano 8 con escorzo de Javi, a la izquierda del encuadre, pagando. La chica se vuelve hacia la caja para cobrar.</p> <p>En el último término la otra cajera está apuntando algo.</p>	<p>Caja registradora</p>
11	15:00/ 15:02	<p>Contracampo</p> <p>= plano 9. Javi y Rai miran a la chica.</p>	<p>Caja registradora</p>
12	15:02/ 15:06	<p>Contracampo.</p> <p>= plano 8. La cajera le da el ticket a Javi y le sonrío. Javi, seguido de Rai pasan delante de la cámara y salen del campo por la derecha del encuadre sin dejar de mirar a la chica.</p>	<p>Caja registradora.</p>

13	15:06/ 15:09	Racor de movimiento. Plano medio corto. Javi y Rai caminan. Rai mira a la chica y luego a Javi. Ambos echan un último vistazo a la cajera y salen del campo a la izquierda del encuadre. Panorámica derecha-izquierda de acompañamiento.	Caja registradora. Rai : <i>Haberlo dicho tío.</i>
14	15:09/ 15:20	= plano 10. Panorámica de abajo hacia arriba. Plano medio largo del vendedor que entra en el campo por la izquierda del encuadre con unos yogures sin tapas en la mano. Habla con la chica y sale del campo a la derecha del encuadre. La cajera de atrás hace una mueca de incompreensión a la otra. Panorámica de arriba hacia abajo para encuadrar de nuevo a la cajera en plano medio corto. La chica reanuda su trabajo.	Caja registradora Vendedor : <i>¿Y los chicos que estaban aquí?</i> Cajera : <i>Acaban de salir.</i>

Desglose Barrio 13 : exterior, barrio, día

NºP	TC in/ out	Imagen	Sonido
1	15:20/ 15:23	Inserto en picado de las manos de Rai, con un bolígrafo y colocando tapas de yogures en un sobre, con escorzo de su cabello a la izquierda del encuadre.	Se oye un fondo de ruido de tráfico a lo largo de la secuencia Ruido de las tapas y del sobre.
2	15:23/ 15:27	Plano medio corto. Rai, de perfil derecho, está en el centro, con escorzo de Javi, de espaldas, a la izquierda del encuadre. Sigue metiendo las tapas en el sobre. Coge una tapa con un poco de yogur y la lame.	Ruido de papel
3	15:27/ 15:30	Racor de movimiento. = plano 1. Se ve la inscripción en la tapa: “promoción de verano”.	Ruido de papel
4	15:30/ 15:34	= plano 2. Rai lame el resto de yogur que tiene en el labio y da la vuelta al sobre para escribir. Javi empieza a girar la cabeza hacia Rai, a la derecha del encuadre.	Ruido de papel

5	15:34/ 15:42	Racor de movimiento. Plano medio corto. Javi a la izquierda del encuadre, con escorzo de Rai a la derecha, mira lo que escribe su amigo. Le mira y luego se vuelve para mirar otra vez frente a él.	Ruido del sobre. Javi : <i>Eso no toca nunca.</i> Rai : <i>Vale.</i> Javi : <i>Seguro que...</i>
6	15:42/ 15:44	= plano 2. Rai vuelve el sobre para colocar otras tapas.	Javi : <i>...no hacen ni el sorteo.</i> Rai : <i>Pone que es ante notario.</i> Javi : <i>¿Y qué?</i>
7	15:44/ 15:51	= plano 5.	Javi : <i>Es como si no pusiera nada. ¿Ante qué notario? ¿Pone cómo se llama?</i> Rai : <i>No.</i> Javi : <i>Pues ya está.</i>
8	15:51/ 15:54	= plano 2. Rai coge el sobre y retrocede para darse la vuelta.	Javi : <i>Seguro que ni hay.</i>
9	15 :54 16 :08	Racor de movimiento. Plano medio largo. Rai se da la vuelta y se apoya de espaldas al coche como Javi. Lame el sobre para cerrarlo. Un coche rojo entra rápido en el campo por la derecha. Panorámica rápida derecha-izquierda para acompañar el coche, seguida de otra de izquierda a derecha para reencuadrar a los dos amigos. Rai se dirige hacia el coche. Panorámica derecha-izquierda para acompañar a Rai.	Javi : <i>¿Tú has visto alguna vez un notario?</i> Javi : <i>Ni yo. Ni nadie. Yo creo que ni existen.</i> Ruido de un coche con música primero fuera de campo y luego in y fuera de campo. Bocina del coche. Rai : <i>Espera.</i>
10	16:08/ 16:10	Racor de movimiento. Plano medio corto. Javi está frente a la cámara. Rai sigue avanzando y sale del encuadre. Unos transeúntes pasan en primer término.	Música del coche fuera de campo.

11	16:10/ 16:17	Racor de movimiento. Mirada subjetiva. Frente a la cámara, un hombre espera en su coche. Plano medio largo de Rai, de espaldas, quien lo alcanza. Un coche pasa a la izquierda del encuadre.	La música in del coche a todo volumen cubre el diálogo entre el hombre y Rai.
12	16:17/ 16:23	Contracampo = plano 10. Javi no deja de mirar a Rai. Un coche pasa a la derecha del encuadre, luego otro.	La música fuera de campo cubre el diálogo entre el hombre y Rai.
13	16:23/ 16:27	Contracampo = plano 11. El coche arranca y sale a la izquierda del encuadre.	La música a todo volumen y el tráfico cubren el diálogo entre el hombre y Rai. Ruido del coche que arranca.
14	16:27/ 16:31	Racor de movimiento La cámara situada del otro lado del coche, lo filma saliendo por la derecha con escorzo de Rai, de espaldas, a la izquierda del encuadre. En frente, plano americano de Javi, con las manos en los bolsillos, mirando el coche que se aleja mientras se dirige hacia Rai. Plano medio corto de Rai que levanta el brazo para despedirse y se dirige hacia Javi. Ambos caminan el uno hacia el otro. Travelín de avance.	Rai : <i>Nos vemos.</i> Música fuera de campo y ruido del coche que van desapareciendo poco a poco.
15	16:31/ 16:34	Plano medio corto. Rai, de 3/4 camina hacia Javi quien entra en el campo, de espaldas, en escorzo a la derecha del encuadre. Panorámica izquierda-derecha.	Javi : <i>¿Quién era?</i> Rai : <i>Nadie. Un colega de mi hermano.</i>
16	16:34/ 16:35	Racor de movimiento. Plano medio largo. Rai, de espaldas, busca algo en su bolsillo trasero. Javi, de frente, filmado de 3/4 , está a la derecha del encuadre. Están al lado de un buzón.	
17	16:35/ 16:41	= final del plano 15. Plano medio corto de Rai con escorzo de Javi a la derecha del encuadre. Rai moja un sello con la lengua.	Javi : <i>¿De qué es el sorteo?</i> Rai : <i>De un viaje. Y toallas, y eso.</i>
18	16:41/ 16:42	Contracampo = plano 16.	Javi : <i>¿Qué es, para dos personas?</i>

19	16:42/ 16:47	Contracampo = plano 17. Rai echa el sobre en el buzón y sale del campo a la izquierda del encuadre. Javi gira la cabeza.	Rai : <i>Una semana. Todos los gastos pagados.</i> Ruido del buzón.
20	16:47/ 16:59	Racor de movimiento. Plano medio largo. Rai avanza y Javi se vuelve para seguirle. Los dos amigos caminan de espaldas a la cámara y se alejan (plano entero). Rai empuja a Javi. Panorámica izquierda-derecha de acompañamiento. Travelín de avance. Fundido encadenado.	Javi : <i>¿Si te toca me llevas?</i> Rai : <i>¿No decías que no tocaba nunca?</i> Javi : <i>Y es que no te va a tocar. Pero por si acaso.</i> Rai : <i>Pero qué morro tienes.</i> Javi : <i>¿Me llevas o no me llevas?</i> Rai : <i>Paso. Ya tengo con quien ir.</i> Javi : <i>¿Con quién?</i> Rai : <i>No te lo voy a decir.</i> Javi : <i>¿Con una tía?</i> Rai : <i>No te lo voy a decir.</i>

Desglose Barrio 14: exterior, puente, día

NºP	TC in/out	Imagen	Sonido
1	16:59/ 17:03	Plano medio. Javi, Rai y Manu, filmados de espaldas, están sentados en un puente, detrás de unos barrotes . Ven pasar los coches (desenfocados) en el último término.	Tráfico [sigue hasta el plano 15] Manu : <i>Mañana empiezo.</i> Rai : <i>¿Y cómo...</i>
2	17:03/ 17:07	Plano medio corto. Los tres amigos, filmados de 3/4, de perfil izquierdo, observan los coches detrás de los barrotes. Manu está situado a la izquierda del encuadre, Rai, en el centro con escorzo de Javi a la derecha.	Rai : <i>... te lo vas a hacer, sin moto?</i> Manu : <i>Con el abono. Y aunque tenga que pagarme un metro me saco 100 limpias...</i>

3	17:07/ 17:11	Plano medio corto. Los tres amigos, filmados de 3/4, de perfil derecho, observan los coches detrás de los barrotes. Javi está situado a la derecha del encuadre, Rai, en el centro con escorzo de Manu a la izquierda.	Manu : <i>...por salida.</i> Javi : <i>Podríamos hacer algo nosotros también.</i>
4	17:11/ 17:17	= plano 2. Rai mira a Javi. Éste le mira también. Luego ambos vuelven a mirar hacia los coches.	Rai : <i>¿Cómo qué?</i> Javi : <i>No sé. Debe haber algo que sepamos hacer, ¿no?</i> Rai : <i>Claro.</i>
5	17:17/ 17:26	= plano 3. Después de un momento, Javi mira otra vez a Rai. Éste se vuelve hacia Javi.	Sirena (fuera de campo) Javi : <i>Di tú algo.</i> Rai : <i>No sé.</i>
6	17:26/ 17:27	Racor de movimiento = plano 2. Rai mira a Javi.	Rai : <i>Di tú.</i> Sirena (fuera de campo)
7	17:27/ 17:31	Racor de mirada Primer plano. Rai, a la izquierda del encuadre, gira la cabeza hacia Javi. Éste, en el centro, mira a Rai. Ambos acaban por mirar los coches.	Sirena (fuera de campo) Manu (fuera de campo) : <i>¡El próximo...</i>
8	17:31/ 17:36	= plano 2	Manu : <i>... rojo que salga es el mío!</i>
9	17:36/ 17:37	Racor de movimiento. = plano 7. Rai con escorzo de Manu a la izquierda del encuadre se vuelve hacia él. Javi, a la derecha, mira hacia los coches.	Rai : <i>¿Y si es una moto también vale?</i>
10	17:37/ 17:40	= plano 2	Manu : <i>Tiene que ser un coche.</i>
11	17:40/ 17:45	= reencuadre del plano 1. Plano medio corto.	Rai : <i>Qué suerte un BMW.</i> Manu : <i>¿Has visto?</i> Javi : <i>¡El próximo...</i>
12	17:45/ 17:47	= plano 7	Javi : <i>... azul que salga es el mío.</i>

13	17:47/ 17:49	Primer plano del rostro de Manu en el centro con escorzo de Rai a la derecha del encuadre. Ambos están filmados de perfil izquierdo.	Manu : <i>¡Menuda...</i>
14	17:49/ 17:53	Primer plano de Rai a la izquierda del encuadre y Javi a la derecha. Filmados de perfil derecho miran hacia abajo, frente a ellos.	Manu (fuera de campo) : <i>... mierda.</i> <i>Te gano.</i> Rai : <i>El próximo blanco es el mío.</i>
15	17:53/ 18:00	= plano 11 No pasa ningún coche.	Desaparece el ruido del tráfico. Se oyen grillos.
16	18:00/ 18:06	= plano 14. Rai pasa la cabeza hacia adelante para ver si viene un coche y retrocede. Ligero panotavelín de acompañamiento.	Grillos
17	18:06/ 18:10	= plano 15.	Grillos
18	18:10/ 18:12	= plano 13.	Manu : <i>Te has quedado sin coche, se ha pasado el tiempo.</i>
19	18:12/ 18:13	= plano 14 con escorzo de Manu a la izquierda del encuadre.	Rai : <i>¿Qué tiempo?</i> Manu : <i>El del...</i>
20	18:13/ 18:14	= plano 13	Manu : <i>... concurso. Se siente.</i>
21	18:14/ 18:05	= plano 14	Rai : <i>¿Quién lo dice?</i>
22	18:05/ 18:17	= plano 13	Manu : <i>Lo digo yo, que soy el que se lo ha inventado.</i>
23	18:17/ 18:20	= plano 14. Rai furioso mira a Manu.	Rai : <i>Tú lo que eres es un gilipollas.</i> Javi : <i>No empecéis.</i> Rai : <i>Además va a salir ahora.</i>
24	18:20/ 18:22	= plano 13. Manu se levanta y sale del campo.	Manu : <i>¡Qué coño va a salir! Aquí ya no sale nada.</i>

25	18:22/ 18:32	= plano 14. Javi se levanta a su vez dejando a Rai solo en el campo.	<p>Javi : <i>Venga. Vamos a tomar algo.</i></p> <p>Rai : <i>¿Y mi coche qué?</i></p> <p>Javi : <i>Rai, coño, que es un juego.</i></p> <p>Rai : <i>Sí, un juego, pero el que se queda sin coche soy yo.</i></p> <p>Se vuelve a oír el tráfico.</p> <p>Javi (fuera de campo) : <i>Yo te dejo el mío.</i></p> <p>Rai : <i>El tuyo no me gusta, es una mierda.</i></p> <p>Manu (fuera de campo) : <i>Te jodes.</i></p>
26	18:32/ 19:04	<p>= plano 11. Rai, sentado entre los barrotos está filmado de espaldas. Levanta la cabeza hacia Javi, cuyas piernas, se ven a la izquierda del encuadre. Al otro lado de Rai, también están las piernas de Manu, filmadas frente a la cámara. Salen del campo, a la derecha del encuadre, seguidas por las de Javi. Rai permanece solo en el campo y acaba por levantarse también para seguirlos. Panorámica de abajo hacia arriba para enfocar los coches. Aparecen la señal de tráfico : M-40 Burgos y una ambulancia blanca. Ligeramente panorámica izquierda-derecha para seguirla.</p> <p>Fundido encadenado.</p>	<p>Tráfico</p> <p>Rai : <i>Yo quiero que me deje Manu el BMW.</i></p> <p>Manu : <i>Ni de coña que me lo rayas.</i></p> <p>Javi : <i>Déjaselo qué más te da.</i></p> <p>Manu (fuera de campo): <i>Qué culpa tengo yo de que no le salga ningún coche.</i></p> <p>Overlapping: música en off. Introducción musical <i>Canción prohibida</i>, Hechos contra el decoro.</p> <p>Rai : <i>Prométeme que me lo vas a dejar. Di. ¿lo prometes?</i></p> <p>Fuera de campo: <i>¿Lo prometes sí o no?</i> Sirena de ambulancia.</p>

15 – Interior noche, metro.

N° P	TC in/out	Imagen	Sonido
1	19:04/ 19:15	Plano americano. Reflejo de los tres amigos, sentados en el metro. Fundido encadenado.	Ruido de metro hasta el final de la secuencia. Música en off: <i>Canción prohibida</i> , Hechos contra el decoro: <i>Camino en círculos concéntricos. No soy dueño de mis sueños. Cada paso es un anhelo repetido. Repito, cada paso y así año tras engaño. El horizonte se estrecha.</i>
2	19:15/ 19:21	Plano medio corto. Rai, de pie, cogido de la barra del metro está en el centro del encuadre con los labios entreabiertos. Detrás, Manu y Javi, de perfil, a la derecha del encuadre, miran hacia fuera con los labios entreabiertos.	Música en off : <i>Canción prohibida</i> , Hechos contra el decoro. <i>Sé que alguien ha abierto brecha y escapado, saltó el muro, cruzó el barrio más allá de la autopista y de este centro cotidiano. Hay salidas, lo he oído.</i>
3	19:21/ 19:24	Racor de mirada. Cámara subjetiva. Plano medio largo. Una pareja, vista por Rai a través de la puerta, está besándose. Sobreencuadre.	Música en off : <i>Canción prohibida</i> , Hechos contra el decoro. <i>Sé que existen cientos de metros despejados sin un cristal en medio...</i>
4	19:24/ 19:31	= plano 1. Rai sigue mirando a la pareja. Luego gira la cabeza hacia la derecha del encuadre para ver a sus amigos.	Música en off : <i>Canción prohibida</i> , Hechos contra el decoro. <i>...que me impida recorrerlos. No soy dueño de mis sueños, siempre están en la pantalla. Nunca puedo retenerlos, siempre en el escaparate,</i>

5	19:31/ 20:01	<p>Racor de movimiento. Plano medio corto. Rai, filmado de espaldas, se da la vuelta. Rai, a la derecha del encuadre, se reúne con sus amigos. Panotravelín de retroceso derecha-izquierda para acompañar a Rai. Javi, a la izquierda del encuadre se vuelve para apoyarse contra la puerta. Manu, en el centro, hace lo mismo y luego vuelve a mirar hacia el túnel. Acaba por volverse hacia sus amigos.</p>	<p>Música en off : <i>Canción prohibida</i>, Hechos contra el decoro. <i>... son de otro y están lejos.</i></p> <p>Rai : <i>¿Qué miráis?</i></p> <p>Javi : <i>La estación fantasma. Pero no se ve.</i></p> <p>Rai : <i>Si no existe.</i></p> <p>Manu : <i>Claro que existe gilipollas. Y además da un miedo que te cagas.</i></p> <p>Javi : <i>Lo que pasa es que cambia de sitio. Cada vez aparece en un túnel distinto.</i></p> <p>Manu : <i>De eso nada, está siempre en el mismo.</i></p> <p>Rai : <i>¿Y tú por qué lo sabes?</i></p> <p>Manu : <i>Porque me lo ha dicho mi padre.</i></p> <p>Javi : <i>Podrías preguntarle dónde está.</i></p> <p>Rai : <i>¿Y es verdad que si la ves te mueres de golpe?</i></p> <p>Manu : <i>Eso es una chorrada. Mi padre la ha visto y no se ha muerto.</i></p>
6	20:01/ 20:04	<p>Plano medio corto de Javi en el centro con escorzo de Manu a la derecha del encuadre.</p>	<p>Música en off : <i>Canción prohibida</i>, Hechos contra el decoro: parte instrumental [sigue hasta el final]</p> <p>Javi : <i>Ya, pero se ha quedado en el paro.</i></p>
7	20:04/ 20:08	<p>Plano medio corto de Manu, de perfil, a la izquierda del encuadre. Rai, está detrás de él, a la derecha.</p>	<p>Manu : <i>Eso sí.</i></p> <p>Rai : <i>Y además no es lo mismo.</i></p>
8	20:08/ 20:10	<p>= plano 5</p>	<p>Rai (fuera de campo) : <i>Tu padre trabajaba en el metro.</i></p> <p>Javi : <i>¿Era taquillero?</i></p>

9	20:10/ 20:15	= plano 6. Manu mira a Javi y luego a Rai.	Manu : <i>Conductor. Y no se ha quedado en el paro, lo han jubilado.</i> Rai : <i>¿No es lo mismo?</i>
10	20:15/ 20:16	= plano 5. Javi mira a Rai y luego a Manu, cabizbajo.	
11	20:16/ 20:18	= plano 6	Manu : <i>Parecido.</i>
12	20:18/ 20:20	= plano 5	Javi : <i>¿Y por qué lo han jubilado?</i>
13	20:20/ 20:23	= plano 6 Manu mira a Javi.	Manu : <i>Pues no sé. Porque bebe.</i> Rai : <i>¿Y por qué...</i>
14	20:23/ 20:24	= plano 5	Rai (fuera de campo) : <i>... bebe?</i> Javi : <i>¿Porque lo han jubilado?</i>
15	20:24/ 20:25	= plano 6. Manu avanza para salir del campo a la derecha del encuadre.	Manu: <i>¡Y yo qué coño sé!</i>
16	20:25/ 20:27	Racor de movimiento. = plano 5. Manu sale del campo por la izquierda del encuadre, dejando a Javi solo. Éste le sigue con la mirada.	
17	20:27/ 20:33	= final del plano 4. Javi está apoyado a la puerta, a la izquierda del encuadre. Rai, de perfil, a la derecha del encuadre, se acerca a la puerta, coloca las manos en la puerta para mirar hacia fuera. Fundido encadenado.	

16 - Exterior noche, descampado.

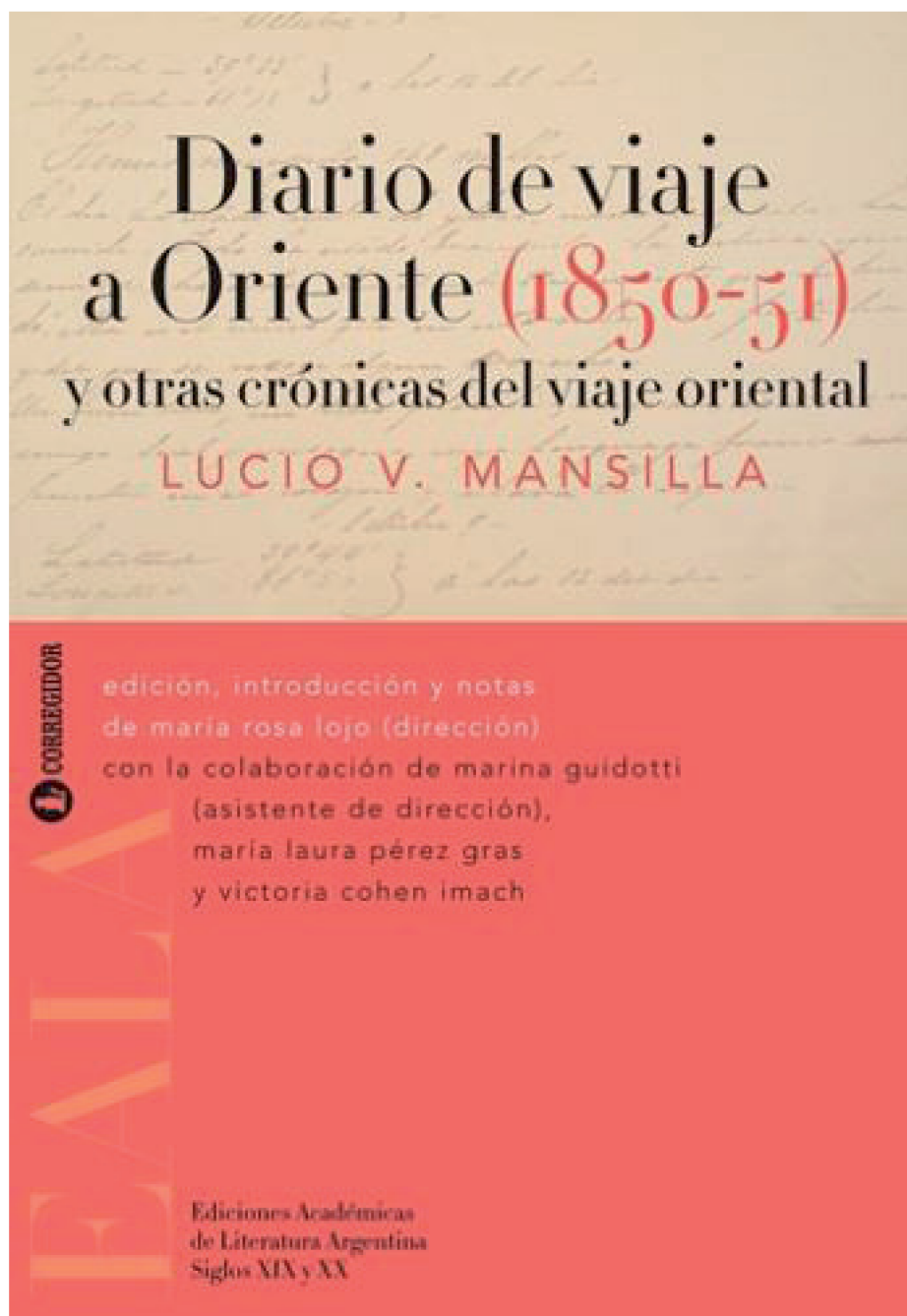
Nº P	TC in/out	Imagen	Sonido
1	20:33/ 20:41	Plano de conjunto. Travelín de retroceso en diagonal para acompañar a los tres amigos que van avanzando. La cámara se detiene cuando llegan a la altura de un contenedor. Javi, a la izquierda, vacía una lata de cerveza en el suelo. Rai y Manu, a la derecha, empiezan a hurgar en el contenedor. En el último término se vislumbran las luces de la ciudad que brillan en la noche.	Se oye el ruido de los grillos y del tráfico lejano a lo largo de la secuencia Javi : <i>La gente es que es la hostia, lo tira todo.</i> Rai : <i>Como mi madre, que ve un contenedor y se pone loca. Una vez me tiró mogollón de ropa a uno y la pillaron los gitanos del barrio.</i>
2	20:41/ 20:46	Plano medio corto de Rai y Manu, hurgando en el contenedor.	Rai : <i>Luego iban todos vestidos como yo.</i> Manu : <i>Qué mal rollo.</i> Rai: <i>No, en serio, es increíble.</i>
3	20:46/ 20:48	Plano medio corto de Javi que encuentra un oso de peluche.	Rai (fuera de campo): <i>Tú es que no puedes entender porque no tienes madre.</i>
4	20: 48/ 20: 50	Plano medio corto de Rai y Manu, hurgando en el contenedor.	Rai : <i>Pero si tuvieras seguro que también te lo tiraba todo.</i>
5	20:50/ 20:51	Plano medio corto de Javi.	Javi : <i>Déjale. No es culpa suya no tener madre.</i>
6	20:51/ 20: 57	Plano medio corto. Rai mira a Javi y luego a Manu. Manu encuentra una revista y mira a Rai.	Rai: <i>Si yo le dejo. Sólo he dicho que no tiene. Y no tienes ¿a qué no?</i> Manu : <i>Bueno, vale ya ¿no?</i>
7	20:57/ 21:02	Plano de conjunto. Los tres amigos están alrededor del contenedor. Javi, de espaldas, Rai y Manu están frente a él, del otro lado del contenedor. Rai se da la vuelta y se aleja. Javi está observando el oso.	Rai : <i>¿Qué pasa? A ver si ahora te vas a mosquear porque no tienes madre.</i>
8	21:02/ 21:05	Plano medio corto de Javi que coloca el oso en el contenedor. La cámara con una ligera panorámica acompaña a Javi que sube al contenedor.	Ruido de Javi al subir.

9	21:05/ 21:09	Plano medio corto. Manu hojea una revista y acaba por tirarla. En el último término, Rai, de espaldas, contempla las luces borrosas de la ciudad.	Ruido de las hojas de la revista.
10	21:09/ 21:10	Plano medio corto. Javi, se instala en un viejo colchón al lado del oso de peluche.	
11	21:10/ 21:14	= plano 7. Plano de conjunto. Javi está tumbado en el contenedor mientras Manu hojea una revista y Rai observa la ciudad.	Javi : <i>Aquí de puta madre.</i> Manu : <i>Seguro que está lleno de meados.</i>
12	21:14/ 21:17	Plano medio corto. Javi, tumbado cerca del oso, contempla las estrellas.	Javi : <i>¡Qué fuerte! Las estrellas se mueven.</i>
13	21:17/ 21:22	Plano medio corto. Manu, de perfil, levanta la cabeza hacia el cielo, y vuelve a su lectura.	Javi (fuera de campo) : <i>Eso es que son fugaces, ¿no?</i> Manu : <i>Eso es que llevas un ciego que te cagas.</i>
14	21:22/ 21:26	= plano 12	Javi : <i>Que no, gilipollas. Está la osa esa. Mira oso, tu madre.</i>
15	21:26/ 21:29	= plano 13. Manu se vuelve hacia Javi.	Javi (fuera de campo) : <i>Está en el cielo. Se habrá muerto.</i> Manu <i>¿Nos vamos?</i>
16	21:29/ 21:35	Plano americano de Rai que va avanzando. Se detiene ante la cámara (plano medio corto) y mira hacia el suelo. En el último término, a la izquierda, se ve a Manu, de perfil, ante el contenedor.	Javi (fuera de campo) : <i>Yo paso. Yo me quedo aquí. Con mi oso.</i> Manu (fuera de campo) : <i>Y dale con el oso. Tíralo ya, y deja de dar el coñazo.</i> Javi (fuera de campo) : <i>No puedo. Es para mi madre. Tú es que no entiendes de eso,</i>
17	21:35/ 21:38	Primer plano de los pies de Rai en picado. Está jugando con un alambre.	Javi (fuera de campo): <i>...pero a las madres se les regalan cosas para tenerlas contentas.</i> Manu (fuera de campo) : <i>Pero si está hecho una mierda.</i>
18	21:38/ 21:42	= plano 12. Plano medio corto de Javi, mirando las estrellas.	Javi : <i>Tú no conoces a mi madre, lo lava todo. Compra la ropa y la lava antes de que nos la pongamos.</i>

19	21:42/ 21:44	= plano 13.	Javi (fuera de campo) : <i>Así que en cuanto llegue el oso, a la lavadora que va.</i> Manu : <i>No va a caber.</i>
20	21:44/ 21:46	= plano 12 Javi mira el oso.	Javi : <i>¿Cómo que no?</i>
21	21:46/ 21:47	= plano 13.	Javi (fuera de campo) : <i>Doblándolo.</i> Manu : <i>No cabe.</i>
22	21:47/ 21:49	= plano 12. Javi sigue mirando el oso y luego mira a Manu.	Javi : <i>Que la lavadora de mi casa es muy grande. Y si no lo lava en la bañera,</i>
23	21:49/ 21:52	= plano 13. Plano medio corto. Manu mira a Javi y vuelve a mirar la revista.	Javi (fuera de campo) : <i>... coño, que parece que te molesta que me lleve un oso a mi madre.</i> Manu : <i>No sé por qué me va a molestar.</i>
24	21:52/ 21:54	= plano 12. Javi está mirando el cielo.	Javi : <i>No lo sé. A lo mejor porque no tienes madre.</i>
25	21:54/ 21:55	= plano 13. Manu echa una mirada fugaz a Javi y luego mira hacia Rai.	Manu : <i>Y dale.</i>
26	21:55/ 21:57	Plano de conjunto. Javi se incorpora. Javi y Manu miran hacia Rai.	
27	21:57/ 22:01	Racor de mirada. Rai, en plano americano, hace equilibrio. Está mirando sus pies. En el último término se ven las luces borrosas de la ciudad.	Manu (fuera de campo) : <i>¿Qué haces?</i>
28	22:01/ 22:04	Primer plano de los pies de Rai en picado, haciendo equilibrio sobre un alambre colocado en el suelo. Ligeramente lateral derecha- izquierda.	Rai : <i>Soy un equilibrista.</i>
29	22:04/ 22:08	= Plano 27. Rai sigue avanzando.	Rai : <i>Caminan así, poniendo un pie delante del otro ...</i>
30	22:08/ 22:11	= plano 26 Javi y Manu, miran a Rai, perplejos.	Rai (fuera de campo) : <i>...con un palo que te cagas de largo para aguantar el equilibrio.</i> Manu : <i>Sí, pero con el alambre en el aire.</i>

31	22:11/ 22:23	<p>= Plano 29. Rai da la vuelta sobre el alambre.</p> <p>Fundido en negro.</p>	<p>Rai : <i>Sólo puedes ir hacia delante. Ni hacia un lado ni hacia otro porque te caes.</i></p> <p>Javi (fuera de campo) : <i>No se llaman equilibristas. Se llaman funambulistas.</i></p> <p>Manu (fuera de campo) : <i>Esos son los que caminan dormidos.</i></p> <p>Javi (fuera de campo) : <i>Que no chaval. Esos son los somnambulistas.</i></p> <p><i>Overlapping:</i> introducción musical en off de la canción <i>Voy a escarbar tu cuerpo</i>, Lalo Rodríguez.</p>
----	-----------------	--	--

— IV —
Comptes rendus



Lucio V. Mansilla,
Diario de viaje a Oriente (1850-51)
y otras crónicas del viaje oriental

Julien Roger

Référence : Lucio V. Mansilla, *Diario de viaje a Oriente (1850-51) y otras crónicas del viaje oriental*, edición, introducción y notas de María Rosa Lojo (dirección), con la colaboración de Marina Guidotti (asistente de dirección), María Laura Pérez Gras y Victoria Cohen Imach, Buenos Aires, Corregidor, 2012, Ediciones Académicas de Literatura Argentina, Siglos XIX y XX, 372 p.

Plus connu traditionnellement pour son livre *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), devenu un classique de la littérature argentine, Lucio V. Mansilla (1831-1913) a été également un grand voyageur, comme l'atteste la publication récente de son *Diario de viaje a Oriente (1850-51) y otras crónicas del viaje oriental*, demeuré jusqu'à présent inédit, à l'état de simple manuscrit. Manuscrit qui a été retrouvé récemment par un de ses descendants et publié en 2012 sous la direction de María Rosa Lojo, chercheuse au Conicet (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentine) et Professeure à l'Universidad del Salvador (Buenos Aires), également connue pour son œuvre de fiction (*La pasión de los nómades*, *La princesa federal*, *Una mujer de fin de siglo*, *Las libres del Sur*, *Finisterre*, *Arbol de familia*, entre autres).

Nourri d'une introduction érudite particulièrement imposante, l'édition critique de ce *Diario de viaje a Oriente (1850-51) y otras crónicas del viaje oriental* permet pour la première fois l'accès aux lecteurs de deux manuscrits, jusqu'à présent inédits, qui rendent compte de l'extraordinaire périple réalisé par leur auteur à l'âge de dix-huit ans. L'édition ici présentée ne se contente pas de mettre en lumière ce texte oublié : elle met en relief l'analyse des différentes variantes textuelles surgies de la comparaison entre les manuscrits (brouillon et version partiellement corrigée), les liens intratextuels avec la littérature de voyage postérieure de Mansilla, sa situation dans le contexte historique, culturel et biographique, ainsi que l'étude de l'espagnol de Buenos Aires au milieu du XIX^{ème} siècle, entre autres apports.

La vie de Mansilla, ici étudiée, projette une prodigieuse image d'un incessant mouvement, forcé ou volontaire, décrété par les circonstances ou mû par l'insatisfaction de l'auteur ; ce déplacement continu est sa manière de s'installer dans le monde, de s'installer en se désinstallant, à la recherche des opposés et d'une certaine forme de synthèse des positions et perceptions de son temps. Militaire, homme politique, écrivain et journaliste et également, pour un temps, diplomate, commerçant, touriste, bref, citoyen du monde avant la lettre.

Le journal ici publié a été écrit entre les années 1850 et 1851, pendant le voyage que Mansilla a effectué de Buenos Aires en Inde, en Egypte et en Europe. Le jeune Lucio, qui avait alors 18 ans, y décrit, jour après jour, le départ de Buenos Aires (le 25 août 1850), la traversée de l'Océan Atlantique à bord du bateau Huma, le débarquement à Calcutta, sa vie sociale, les aventures dans les terres intérieures de l'Inde : à Chandernagor et Madras, puis la traversée de la Mer Rouge, d'Aden à Suez, l'interminable caravane jusqu'au Caire, la visite des pyramides et le passage par les principales villes d'Italie (Pompéï, par exemple). Le journal s'arrête à Florence.

Ce *Diario de viaje a Oriente* est une mine de renseignements pour le lecteur, un témoignage particulièrement intéressant pour ce qui est de la manière d'envisager l'altérité par un lettré argentin du milieu du XIX^{ème} siècle.

Ceci dit, dans ce texte de jeunesse, Mansilla apprenait son métier d'écrivain : il avait à peine dix-neuf ans. La valeur de ce texte est avant tout d'ordre documentaire, comme l'introduction le souligne. La première partie du *Diario* est assez monotone : Lucio pense continuellement à ses parents, à sa famille. Il lit et écrit beaucoup dans le bateau ; il tombe également malade, victime du mal de mer ; tout ceci est un peu décrit comme un inventaire, d'ordre documentaire. Il écrit souvent : « El día estuvo muy hermoso, lo pasé entretenido con mis libros; nada particular ocurrió » (p. 181 et passim). Ce n'est que lorsqu'il découvre les pays qu'il visite qu'il fait preuve d'originalité. Par exemple, la division qu'il opère en deux aspects de ses observations sur la ville de Calcutta et de ses habitants surgit des repères civilisationnels que Mansilla véhicule avec lui et qui se fondent sur la dichotomie *civilización* vs. barbarie, à l'œuvre dans l'Argentine de son époque. Les termes employés par Mansilla au début de sa description répondent, de ce fait à l'« imagination reproductive » (en termes de Ricœur, l'imagination reproductive est celle qui reproduit des images déjà existantes chez l'auteur), car il répète des stéréotypes, des préjugés et des images déjà en vigueur dans son temps et dans ses schémas mentaux. Le natif de l'Inde est « sale et dégoûtant », « superstitieux », il vénère des « dieux ou des idoles » ; il habite dans des rues « immondes ». En revanche, l'Européen se définit en opposition absolue avec ces présupposés puisqu'il vit dans des « maisons magnifiques », qui sont la première chose que l'on voit en arrivant au port, et il parcourt toujours la ville « en carrosse ou à cheval », mais jamais à pied comme les « indigènes » (« *nativos* »). Néanmoins, force est de constater que, pour au moins ce qui concerne l'Inde, Mansilla opère une critique radicale, dans la seconde moitié de son texte, de la communauté impérialiste anglaise.

En somme, récupéré après plus de cent cinquante ans, le manuscrit est autant un hypotexte des nombreux écrits postérieurs de Lucio V. Mansilla que le document qui atteste de l'expérience initiatique qui a défini le chemin suivi par le jeune écrivain dans la construction de sa personnalité et de son œuvre. Même avec les scories propres à un texte de jeunesse, ce *Diario de viaje a Oriente* est cependant fondamental pour mieux connaître l'œuvre postérieure de l'auteur, comme le souligne parfaitement l'introduction critique.

**Reseña sobre Ángel Esteban,
El flaco Julio y el escritor:
Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa cara a cara**

Paul Baudry

Referencias: Sevilla, Editorial Renacimiento, Col. "Iluminaciones" (Filología, crítica y ensayo) bajo la dirección de Antonio Fernández Ferrer, nº91, 2014, 398 págs.



El nuevo ensayo del crítico español Ángel Esteban (Zaragoza, 1963) *El flaco Julio y el escritor: Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa cara a cara* se publica en 2014 con motivo de un doble aniversario: los cincuenta años de *La casa verde* (1964) y los veinte años del fallecimiento del autor de *La palabra del mudo* en 1994. Estas circunstancias motivan un conjunto de reflexiones, entrevistas y materiales bibliográficos que contrastan la vida y la obra del más grande novelista y del más grande cuentista del siglo XX peruano. Esteban se propone estudiar su accidentada relación a partir de “las declaraciones públicas en las que uno emitía juicios u opinaba sobre el otro, pero también y fundamentalmente, [de] la relación entre las obras autobiográficas y de ficción de ambos con la evolución de esa historia compartida¹”. En el caso de Julio Ramón Ribeyro (JRR), su aproximación comparativa enriquece significativamente un campo de la crítica ya que, hasta la fecha, el único texto que tuvo esta ambición había sido un breve capítulo de *Ribeyro: la palabra inmortal* de Jorge Coaguila². A este mérito se le añade una reconstrucción orgánica y diacrónica de sus influencias, aciertos y desafíos personales en tanto autor clásico que se enfrenta al canon contemporáneo. En cuanto a Mario Vargas Llosa (MVLL), los estudios anteriores de Esteban así como su cercana amistad con el Nobel desembocan en una reflexión acabada sobre el nacimiento de su vocación, su contribución a la literatura universal desde el *boom* y sus demonios personales. A continuación, esta reseña propone un panorama descriptivo y a la vez crítico de *El flaco Julio y el escritor*, dedicándole un apartado a cada uno de los seis capítulos que lo componen.

1. « Vidas para leerlas » (págs. 13-31). La primera cala del ensayo se caracteriza por una perspectiva biográfica que contextualiza la amistad de los dos escritores desde finales de los años 50 hasta comienzos de los años 90. Aunque fueron “muy amigos” (MVLL), el decurso de su amistad siempre fue tibio, distanciado, sin mellar la admiración que tuvieron por sus obras respectivas. Las principales razones de este desencuentro fueron de orden político: la actitud proactiva de MVLL —el intelectual comprometido que, tras criticar la Revolución Cubana en los años 1970, se orientaría hacia el liberalismo— estaba en las antípodas del ensimismamiento de JRR — el escritor escéptico que, descreyendo de toda ideología, se refugia en una postura meditativa hacia la literatura—. En efecto, la cordialidad de la relación termina empañándose a lo largo de una serie de posicionamientos opuestos: en 1961, MVLL apoya al Frente de Liberación Nacional dentro de la Guerra de Argelia y JRR se limita a prestar su departamento para almacenar volantes; en 1976, a pesar del viraje autoritario, JRR conserva el puesto de embajador del Perú ante la Unesco propuesto por el general Velasco Alvarado; en 1986, JRR es condecorado por Alan García con la Orden del Sol paralelamente a las matanzas en los penales de Lurigancho y el Frontón que MVLL denuncia en su artículo “Una montaña de cadáveres”; y en 1987, JRR cuestiona a MVLL por haberse opuesto a la estatización de la banca durante ese mismo gobierno. Es así como, disimétricamente, Esteban reconstruye “dos maneras muy diferentes de enfrentarse a la vida: una muy activa, que compagina la vocación literaria con la acción social y política, y otra únicamente sensible a las ficciones, inserta en un mundo hecho de lecturas, pasiones literarias, y con un control admirable sobre la constatación externa de cualquier otro tipo de pasión³ ».

2. “Cuando llegan las musas: el arte de narrar » (págs. 41-103). Esta visión disociadora, que sin embargo entrecruza constantemente el derrotero de los dos artistas, también se focaliza en el aspecto técnico. En cuanto a JRR, el crítico español compendia los fragmentos que describen su *modus scribendi*

1. ESTEBAN, Ángel, *El flaco Julio y el escritor: Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa cara a cara*, Sevilla, Editorial Renacimiento, Col. “Iluminaciones” (Filología, crítica y ensayo) bajo la dirección de Antonio Fernández Ferrer, n°91, 2014, pág.13.

2. Véase COAGUILA, Jorge, “Historia de una amistad”, *Ribeyro: la palabra inmortal* [1995], Iquitos, Tierra Nueva Editores, 3ª edición, 2008, págs. 147-155.

3. *Id.*, pág.15.

como el anverso de un *modus vivendi*. Su experiencia de la escritura es dolorosa, refinada y perfeccionista, del mismo modo que su existencia fue una lucha por sobreponerse a la enfermedad cultivando cierto hedonismo alrededor de dos placeres complementarios: el tabaco y el vino (en particular, el Ribeiro). Estos excitantes alimentan sus “rutinas escriturarias” a la par que lo aniquilan: “Pensaba que el mismo acto de escribir, para él, era perder vida, como un boxeador que destruye su cuerpo en cada combate o un trabajador de alto riesgo [...] que sabe que someterse a su labor diaria es firmar lentamente su sentencia de muerte⁴”. A continuación, Esteban propone un breve estudio de sus modelos de identificación donde recapitula a los ya conocidos (Maupassant, Baudelaire, Valéry, etc.) pero sobre todo donde sugiere nuevas y esclarecedoras referencias (Cocteau, Glaeser, Odón de Horvarth, Moravia, etc.). En cuanto a MVLL, la experiencia de su vocación resulta menos tortuosa: es, en parte, innata pero también requiere una ética voluntarista que abarca y enriquece la totalidad de su existencia. Apoyándose en el animal fetiche del novelista, el hipopótamo, Esteban teje finalmente una reflexión sobre el placer de la escritura disciplinada: para el autor de *La ciudad y los perros* la literatura resulta una “servidumbre libremente elegida⁵”.

3. « Libros que nos hacen libres » (págs. 107-129). Posteriormente, el cuento “El polvo del saber” (1974) de JRR funciona como una imagen para ahondar su relación material y sensual con el objeto-libro, así como con la biblioteca de su padre y las sucesivas bibliotecas que irá construyendo en París y en Lima. El protagonista hereda un conjunto de tomos que asocia a “aquellas joyas [que] habían sido apartadas a los dominios olvidados de la servidumbre [...], irrecuperables por el abandono, el paso del tiempo, la ingratitud, el desuso, los avances de la corrupción⁶”, del mismo modo que JRR siente nostalgia por el patrimonio familiar dilapidado que intenta recomponer mediante una nueva y exquisita colección de autores. Su atesoramiento lo asemeja a MVLL que siempre mantuvo con las bibliotecas un “vínculo matrimonial⁷” en la medida en que su espacio de trabajo —personalizado hasta en los acabados— lo acompañó indefectiblemente a lo largo de sus numerosas mudanzas por París, Madrid y Lima. Esteban narra esta relación de “librodependencia⁸” desde sus orígenes cuando el Nobel adolescente trabajaba en la biblioteca del Club Nacional fichando las nuevas adquisiciones hasta su frecuentación asidua y gozosa de las bibliotecas universitarias (Harvard, Princeton) y públicas (la de Nueva York y el Reading Room de la British Library). Por consiguiente, se justifica que el capítulo se cierre con la transcripción del prólogo que MVLL escribe para otra novísima publicación del crítico español sobre el mismo tema⁹.

4. « Viviendo del cuento » (págs. 139-238). Si bien la predilección por el cuento fomentó en gran medida el distanciamiento del *boom* hacia JRR, cincuenta años después, Esteban propone una revalorización histórica del género, incluso dentro de la producción de los novelistas que se consagraron en los años 60 y 70. En el caso del autor de *La palabra del mudo*, se propone un repaso historiográfico de su posicionamiento generacional a nivel nacional y latinoamericano mediante especialistas de primer orden como Luis Alberto Sánchez, Wolfgang A. Luchting o José Miguel Oviedo que recalcan esa misma excelencia en el relato corto. Estas indagaciones en las influencias contextuales y sus manifestaciones estéticas e ideológicas en la obra de JRR acompañan un acercamiento paralelo a la narrativa corta de MVLL. Tanto *Los jefes* (1959) como *Los cachorros* (1967) constituyen “prealentamientos para la

4. *Id.*, pág. 45.

5. *Id.*, pág. 86.

6. *Id.*, pág. 108.

7. *Id.*, pág. 121.

8. *Id.*, pág. 127.

9. Véase ESTEBAN, Ángel, *El escritor en su paraíso: treinta grandes autores que fueron bibliotecarios*, Zaragoza, Periférica, 2014.

construcción de obras maestras”¹⁰, ya que sin el primero “no se entiende *La ciudad y los perros*”¹¹ y sin el segundo “no es fácil llegar a un resultado intenso y perfecto como el de *Conversación en La Catedral*”¹²: las temáticas dominantes del machismo, la oralidad y la arbitrariedad del poder anuncian la coherencia de una escritura que “huye de elementos míticos o fantásticos y se instala más bien en un realismo que trata de dar una visión totalizadora de la realidad”¹³. Además, estas dos obras coinciden con los años del compromiso sartreano donde, sin embargo, ese “espíritu revolucionario del joven escritor no le hace perder en ningún momento el sentido vocacional y estético de la literatura”¹⁴.

5. « Nuevos asedios a Julio Ramón Ribeyro y su narrativa » (págs. 245-348). El quinto capítulo de *El flaco Julio y el escritor* se divide, por un lado, en un estudio sobre el significado de las manos como elemento estructurador en los cuentos de JRR y, por otro lado, en extractos de veinticuatro entrevistas que Esteban realizó a familiares y amigos del escritor en 1999 durante un viaje a Lima. La originalidad del pequeño ensayo —publicado ya en 2008¹⁵— estriba en aplicar un sólido aparato crítico sobre los alcances de esta extremidad para relacionarla con el destino, los vaivenes del poder y la frustración en su obra. Se destaca, en particular, un análisis del cuento “En la comisaría” donde “la comparación de las palmas con los puños nos permite trasladar el protagonismo gestual y la información genética a la parte exterior de la mano e interpretar todo el relato desde esta perspectiva”¹⁶. En cuanto a las entrevistas, Esteban comparte un verdadero tesoro que completa los testimonios recogidos por Jorge Coaguila en 1995 y 1998¹⁷, respectivamente: la variedad del compendio permite ingresar al orbe ribeyriano tanto desde la intimidad (familiares: Mercedes Ribeyro, Jorge de la Puente; amigos de infancia : Reinaldo del Solar, Esteban Manuel Santamaría) como desde la vida pública y en particular artística (poetas: Leopoldo Chariarse, Washington Delgado, Antonio Cisneros; novelistas: Fernando Ampuero, Alonso Cueto, etc.).

6. “Mario en el santuario : peregrinaciones de un Nobel con mayúscula” (págs. 353-398). Finalmente, en esta última cala dedicada exclusivamente a MVLL, Esteban parte de una metáfora elaborada por el Nobel en 1965 —“los narradores son una suerte de aves de rapiña que esperan que la batalla culmine para alimentarse de los residuos y la carroña”¹⁸— para subrayar los fundamentos de una teoría del mal que se esgrime a partir de su obra. Influenciado por Dostoievski, el novelista se entrega a esta pesquisa filosófica, en parte, como reacción ante la imposibilidad de retratar una bondad perfecta. Es así como, a pesar de la amoralidad del texto literario, el crítico afirma que la elaboración de un “muestuario de perversidades”¹⁹ responde probablemente a la “necesidad de construir un testimonio de denuncia”²⁰. La relación entre esta preocupación ética y su obra tanto periodística como ensayística, participa de un proceso de globalización que incita a su narrativa a ocuparse de problemas extranacionales, por

10. *Id.*, pág. 201.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

13. *Id.*, pág. 224.

14. *Id.*, pág. 209.

15. Véase ESTEBAN, Ángel, “Reordenando el caos: las manos como elemento estructurador en los cuentos de Ribeyro”, in PÉREZ ESÁIN, Crisanto y PALACIOS CRUZ, Víctor (Eds.), *Julio en el Rosedal: memoria de una escritura*, Piura, Universidad de Piura, Facultad de Humanidades / Departamento de Humanidades, Col. « Cuadernos de Humanidades », n° 15, 2008, págs. 17-41.

16. *Id.*, pág. 262.

17. Véase COAGUILA, Jorge, *Ribeyro: la palabra inmortal*, op. cit. y RIBEYRO, Julio Ramón, *Las respuestas del mudo* [1998], selección, prólogo y notas de Jorge Coaguila, Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2^{da} edición corregida y aumentada, 2009.

18. *Id.*, pág. 353.

19. *Id.*, pág. 362.

20. *Id.*, pág. 363.

ejemplo, en República Dominicana (*La fiesta del Chivo*, 2000) o en el Congo (*El sueño del celta*, 2010). Esta postura liberal, de raigambre política y económica, impregna una cosmovisión coherente: en *La civilización del espectáculo* (2012) y en *El héroe discreto* (2013), MVLL ilustra un verdadero “programa moral²¹” que pretende combatir la “frivolidad generalizada²²” mediante un renovado protagonismo de la alta cultura.

21. *Id.*, pág. 383.

22. *Ibid.*



**Sobre la identidad española en las pantallas
Feenstra, Pietsie y Sánchez-Biosca, Vicente,
*Le cinéma espagnol. Histoire et culture***

Arturo Lozano Aguilar

Référence : Paris, Armand Colin, 2014

El objetivo de la presente obra queda inscrito desde su mismo comienzo con un prefacio de Pierre Sorlin y la primera frase de sus editores: “concebir el cine español como un auténtico tema de debate teórico”. La obra pionera de Sorlin en 1991, *European Cinemas European Societies, 1939-1990*, analizaba el vínculo entre los cines y las sociedades europeas de Reino Unido, Francia, Alemania e Italia. En tales fechas nadie dudaba ya de la plena pertenencia de España a Europa, pero cuarenta años de retraso y una Transición con sobresaltos requirieron de un autohomenaje que situara al país en el centro de la escena internacional. 1992 fue el año dedicado a sincronizar los relojes españoles con el conjunto de las naciones avanzadas. Los fastos –V Centenario del descubrimiento de América, Exposición internacional de Sevilla, Juegos Olímpicos de Barcelona y Madrid capital europea de la cultura– sirvieron para componer una nueva imagen del país con estereotipos pasados y barnices ultramodernos, con énfasis en las características locales y profundas ansias de formar parte de la comunidad internacional. Nada nuevo ni original que no encontremos en otras fechas y latitudes y cuyo proceso ha sido denominado por Miriam Hansen “modernismo vernáculo”. Si la visión normalizada de la sociedad española llegó a finales de siglo, el estudio de su cine para dar cuenta de ella todavía está pendiente en muchos escenarios. El cine español ha sido conocido y estudiado a través de sus autores más emblemáticos, pero no como un fenómeno cultural en el que se sintetiza la dialéctica entre lo local y lo internacional, lo tradicional y lo moderno en diversos momentos de la historia.

Explicitados el cometido y la perspectiva, los editores han estructurado los doce artículos que componen el libro en cuatro grandes apartados, abordando cada uno de ellos la representación cinematográfica de un aspecto fundamental para el estudio del tema central de la obra, la identidad española en las pantallas.

El primero de ellos se ocupa de dos de los más exitosos estereotipos nacionales con gran protagonismo en el cine nacional e internacional: el *latin lover* y la españolada. Vicente J. Benet repasa las carreras artísticas de Antonio Moreno y Antonio Banderas, dos españoles con larga trayectoria en Hollywood –entre 1912 y 1956 el primero y desde 1992 hasta la actualidad el segundo– llamados a recorrer la estela de Rodolfo Valentino, encarnación ideal de la conversión del cuerpo masculino en objeto de deseo. Ese otro sexual –salvaje, pasional y exótico–, representado para la naciente mirada femenina que abarrotaba los cines, requiere de cuerpos jóvenes, por lo que la madurez de los actores impone giros en sus carreras profesionales. Este ocaso del cuerpo conlleva necesariamente una domesticación narrativa de los papeles interpretados y una consiguiente pérdida de sus rasgos étnicos. Eva Woods Peiró estudia las españoladas –comedias musicales folclóricas que interiorizan la visión romántica extranjera que reduce la identidad española a los rasgos más exóticos de los toreros y las flamencas– producidas en la primera mitad del siglo XX, cuyo éxito popular solo resulta comparable al desprecio intelectual y crítico tradicional. Insertas en una cultura de masas –radio, cine, televisión, revistas e industria discográfica–, las intérpretes femeninas de este género, llamadas “folclóricas”, sirven para tejer un discurso integrador en el cine sobre la alteridad

racial, en este caso, los gitanos. La autora propone una nueva valoración del género que atiende a su polisemia y a su función negociadora entre lo tradicional y lo moderno, lo normativo y la otredad. Valeria Camporesi firma el artículo que cierra el bloque y que atiende a la síntesis postmoderna de los estereotipos, cuya cristalización se halla en la obra del autor insignia del cine español, Pedro Almodóvar. El estudio recorre la trayectoria del director desde la marginalidad nacional al mercado internacional en dos obras que marcaron esos puntos de inflexión. La primera es *Tráiler para amantes de lo prohibido* (1984), producto promocional de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), cuya difusión por televisión y características narrativas menos radicales y más realistas lo sacaron de la marginalidad. La segunda, *La flor de mi secreto* (1995), recogió narrativamente toda una cultura procedente de la españolada para su proyección internacional.

La visibilidad y consecución de derechos de las identidades sexuales diferentes a las taxativas separaciones genéricas que rigieron los cuarenta años de nacionalcatolicismo han sido, sin duda, los aspectos que más han modificado la sociedad española en las últimas décadas. El segundo bloque estudia cómo han sido representadas en las pantallas estas transformaciones que van del tardofranquismo a la actualidad. Laura Gómez Vaquero y Elena Oroz, a través de dos películas de Vicenç Lluich –*La espera* (1956) y *El certificado* (1968)–, presentan dos visiones de la mujer discordantes a la ideología dominante que evolucionan desde las mujeres que defienden su autonomía y espacios en *La espera* hasta la protagonista de *El certificado* quien revierte todas las convenciones asignadas al rol de la mujer para así obtener su propio beneficio. Estas dos representaciones sirven de modelo para plasmar el curso de los tiempos, en los que la identidad femenina encorsetada por rígidos cilicios cedía el paso a una más acorde con el moderno orden capitalista. Jean-Claude Seguin, siguiendo las apariciones del cuerpo de los transexuales en las pantallas, consigue reflejar la subversión de las diferencias genéricas impuestas por la moral católica. Pero la significación de la presencia del cuerpo transexual es consecuencia del estudio detallado de las narraciones en las que aparece, como lo demuestra el nulo sentido transgresor que tenía en las comedias casposas del franquismo. La decadencia del franquismo permitió algunas apariciones de transexuales, pero será con la muerte del dictador –casualmente el debut artístico en la noche barcelonesa de Yeda Brown, travesti brasileña, protagonista de las primeras películas que trataron la transexualidad en nuestro país y figura clave de las revistas eróticas de la época, tuvo lugar el 20 de noviembre de 1975– cuando la transexualidad adquiera su sentido prometeico. El estudio de Ros Murray y Chris Perriam va del posicionamiento político que podemos encontrar en las primeras representaciones de la homosexualidad durante la Transición a las actuales producciones *queer* que problematizan la misma noción de “identidad” sexual. Si la lucha de las primeras películas consistía en hacer visible la homosexualidad fuertemente reprimida durante el franquismo, la representación cinematográfica normalizada de la identidad gay y lesbica, incluso la recuperación de la tradición a través de una estética *camp*, ha radicalizado algunas propuestas que cuestionan no solo la heteronormatividad, sino incluso la simple posibilidad de hablar de identidad para unos cuerpos disidentes.

Asunto de insoportable actualidad, el debate sobre la identidad nacional es el tema del tercer bloque. Con una perspectiva lúcida e histórica, Alberto Elena estudia la representación del “Otro” colonial en el cine español hasta la Transición. Con enormes diferencias frente al resto de potencias coloniales europeas, el cine español se circunscribe casi exclusivamente a la representación del Protectorado de Marruecos y los doce años de conflicto armado. Pero también la representación se diferencia mucho del contexto europeo, pues, por el pasado musulmán de la península, el Otro africano, más que motivo de reafirmación de superioridad, sirve para explicar la particular identidad española en el seno de Europa. Esta retórica de la “fraternidad hispanomarroquí” fue reforzada por el pensamiento africanista de los militares sublevados, la ayuda bélica al ejército franquista y las pretensiones imperiales del Régimen sobre el norte de África en la inmediata posguerra. En el recorrido que hace Joxean Fernández de “Las

vías de diferenciación del cine vasco” abundan más los imperativos nacionalistas que las películas. Y no por un menguado número de películas, sino por los exigentes requisitos nacionales que impondrían una “narración y un ritmo propiamente vasco” y cuya única materialización habría sido *Ama Lur* (N. Basterretxea y F. Larruquert, 1968). El resto, la abundante cosecha vasca, como el mismo autor indica, participa de la industria del cine español con aspiraciones e influencias internacionales y, en ocasiones, centrada en temáticas vascas. El punto de partida de Àngel Quintana es antagónico, al no saber dar respuestas a las cuestiones esenciales que definirían un cine catalán y atender a unos rasgos diferenciadores de un cine hecho en Cataluña frente al realizado en Madrid. Estas características se hallarían en la actual producción documental que problematiza la representación de la realidad, la plasmación en las pantallas de una identidad cultural recuperada tras el franquismo, la adaptación cinematográfica de la herencia cultural, la continuidad de una tradición iconoclasta y la inscripción del programa independentista en películas documentales recientes.

Desde comienzos de siglo, la memoria de la guerra ha sido objeto de polémicas cotidianas. Esta ha sido la declinación española de la corriente occidental de revitalización de la memoria que, en el caso español, implica una triple temporalidad: el trauma de la guerra 1936-39, la Transición de 1975 y el tiempo presente. El periodo del 36-39 englobaba tanto la crueldad de la guerra como la ilegitimidad de los cuarenta años de dictadura; la activación de esa memoria viene a cuestionar el pacto, la Transición, que había puesto fin al enfrentamiento y que había sido considerado modélico durante las primeras décadas; por último, la actualidad política nacional y la analogía con otros procesos semejantes (Sudáfrica, Chile, Argentina...) ha impuesto moldes y temas a esa recuperación de la memoria. Vicente Sánchez-Biosca se ocupa, en primer lugar, de cómo el imperio de la memoria se ha adueñado del pasado de la guerra en el panorama audiovisual actual, de cómo la perspectiva histórica que restablece la complejidad de los hechos ha sido desplazada por una visión conmemorativa. Este surgimiento de la memoria se legitima por una lectura de la Transición como un pacto de silencio y, para rebatir este argumento así como los empobrecedores planteamientos audiovisuales actuales, el autor repasa las numerosas películas que conmemoraron el inicio de la guerra en 1976, 1986 y 1996. Tres fechas que marcan, primero, la decidida apuesta por la futura democracia y en la que la guerra fue muy tenida en cuenta como contraejemplo del espíritu que animaba la Transición; segundo, una estabilización democrática y social que excluyó del debate político la guerra para dejarla en manos de los historiadores profesionales y, por último, en 1996, una deriva hacia modelos más postmodernos en los que el pasado comienza a estar sometido a agendas actuales. La representación de la muerte de Franco en tres producciones de muy distintas características y tiempos sirven a Nancy Berthier para analizar las metamorfosis sufridas por ese lugar de memoria que es el fin del dictador. Acostumbrados a la versión oficial y punto, los responsables del NO-DO pretendieron inscribir la muerte de Franco en el terreno indiscutible de la Historia, dejando de lado cualquier referencia a los detalles sobre su fallecimiento y cifrando la interpretación del finado a la continuidad encarnada por Juan Carlos I. *Así murió Franco* (Carlos Estévez, 1995) es una producción televisiva de Antena 3 que tiene por objeto la agonía y muerte del dictador. Frente al cuerpo político de Franco y la interpretación histórica ofrecida por el NO-DO, el documental escruta la decadencia del cuerpo biológico en el sentido más crudo, poniendo de manifiesto la distancia que mantiene temporal e ideológicamente con el noticiario franquista así como las tendencias sensacionalistas de la televisión. *¡Buen viaje Excelencia!* (Albert Boadella, 2003) continúa la deconstrucción del dictador recurriendo a una óptica carnavalesca sobre los últimos meses del dictador que sirve al realizador, nacido en 1943, para exorcizar la frustración generacional de no haber sido capaz de derrocarlo. El artículo que cierra el bloque y libro de Pietsie Feenstra estudia uno de los síntomas más recurrentes del actual paisaje de la memoria, la abundante presencia de niños testigos de hechos traumáticos en películas de terror ambientadas en la guerra o el franquismo. Estas ficciones crean un relato imaginario sobre un acontecimiento histórico,

no para ofrecer una nueva interpretación, sino para retener únicamente el testimonio del horror. Esos niños y fantasmas de niños que saben de horrores que necesitan transmitir para desvelar un secreto oculto y traumático son una tematización de esa nueva generación de nietos que exhuma fosas comunes a la búsqueda de víctimas de la barbarie y de esos niños desaparecidos del franquismo. Estas películas y personajes son un buen ejemplo para validar la tesis de Sorlin entre los reflejos en la pantalla de las realidades, anhelos y temores de una sociedad concreta.

Leído el libro, no queda más que constatar que la normalidad, declarada por los editores al principio de la obra, del cine español es análoga a la construcción identitaria. Es decir, que las pantallas cinematográficas son el espejo y escaparate de una identidad que se viste con las modas internacionales y nacionales del momento.

LES ÉMOTIONS COMME OUTIL DE COMPRÉHENSION DES SOCIÉTÉS IBÉRIQUES CONTEMPORAINES

Este número de la revista Iberic@I es el fruto de un programa de varios años, desarrollado por IBERHIS, uno de los ejes del CRIMIC. En estos trabajos, se trata de ver la movilización de recursos a través de las emociones, no como mera expresión de los sentimientos sino como un mecanismo de acción: no tanto como expresión de un agravio, por más adolorida o violenta que sea, sino como manifestación de un agente político en el espacio público. La gestión adecuada de las emociones contribuye a volver significantes reivindicaciones y exigencias, a hacer que sean visibles y dignos de interés los proyectos de organización social por los sujetos sociales susceptibles de encarnarlos. Apostando por el valor heurístico de las emociones, que sirve de hilo conductor en nuestro seminario de investigación, se conjuntan contribuciones de varias de sus activas participantes, de colegas de otros centros así como también avances de investigación de jóvenes que hacen camino con temas originales y perspectivas inéditas.

Iberic@I est une revue interdisciplinaire sur les mondes ibériques et ibéro-américains contemporains rattachée au CRIMIC, équipe d'accueil EA 2561 de l'université Paris-Sorbonne, à comité de lecture international. Elle a pour vocation de diffuser les articles des chercheurs, doctorants et post-doctorants, français et étrangers, dont l'objet d'étude porte sur la péninsule ibérique et l'Amérique latine des XIX-XXIe siècles.

Chaque numéro est composé d'un dossier monographique, autour d'un thème fédérateur, d'une série d'études et de documents et d'une rubrique de comptes rendus.



I.S.S.N.
2260-2534

CRIMIC

NUMÉRO 9 – VOLUME 2014

IBERIC@I