

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

RESEÑAS DE LIBROS DE ANÁLISIS CULTURAL

18 (2021)

- El bar Kike y Paca La Tomate*, de Nazario, 2021. 418-424
Rafael Mérida Jiménez
- Filosofía de la incomunicación. Las cartas clandestinas de la penitenciaría 1 durante la dictadura (Córdoba, 1976-1979)*, de F. Reati y P. Simón, 2021. 425-434
Verónica Sierra Blas
- Búnker. Memorias de encierro, rimas y tiburones blancos*, de Toteking, 2019. 435-439
Nicolás Buckley
- Censura y literatura. Memorias contestadas*, de María José Olaziregi y Lourdes Otaegi, 2020. 440-445
Cristina Suárez Toledano
- Con el franquismo en el retrovisor. Las representaciones culturales de la dictadura en la democracia (1975-2018)*, de Elizabeth Amann, Diana Arbaiza, María Teresa Navarrete y Nettah Yoeli-Rimmer, 2020. 446-453
Miguel Adrián Ramos García
- Retóricas negativas: la desinformación de derecha radical y su cobertura mediática*, de Paz Villar Hernández, 2021. 454-456
Teresa Aguilar Solves
- The Desertmakers: Travel, War, and the State in Latin America*, de Javier Uriarte, 2020. 457-461
Claudio Véliz Rojas
- Facticidad y ficción. Ensayo sobre cinco secuencias de perpetración de la Shoah*, de Anacleto Ferrer, 2020. 462-467
Silvia Tévar Garcilópez

6

NAZARIO (2021).

El bar Kike y Paca La Tomate.

Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Una reseña de:

RAFAEL M. MÉRIDA JIMÉNEZ

Universitat de Lleida

rafaelmanuel.merida@udl.cat

La colección “Biblioteca secreta”, concebida por el escritor y crítico catalán David Castillo para el catálogo editorial del Ayuntamiento de Barcelona y consagrada a la publicación de documentos testimoniales y ensayos en torno a la “contracultura” de las décadas de los años 70 y 80 en la Ciudad Condal, se vio enriquecida en 2021 con un volumen de factura harto diferente a los títulos previos: pienso, por ejemplo, en la biografía coral *Camilo: és perillós abocar-se*, de Antonio Orihuela e Isaías Griñolo (2018) o en las prosas viajeras de *Trencadís amb mar al fons*, de Josep Maria Sala-Valldaura (2019). *El bar Kike y Paca La Tomate* merece atención, a pesar de su difusión limitada, porque representa un nuevo jalón en la escritura memorial de Nazario y porque, a un tiempo, supone una reflexión crítica en torno a muchos discursos sobre las vidas “homosexuales” y “trans” durante la Transición.

La trayectoria de Nazario Vera Luque (Castilleja del Campo, Sevilla, 1944), destacado creador de cómic *underground* en la España de los 70 y 80, resulta de sobras conocida. Colaboró en muy diversas revistas y fanzines, al tiempo que iniciaba empresas personales al estilo del álbum *La piraña divina* (1975), que fue descrito por Pablo Dopico (2005: 410) como “el cómic más bestia y salvaje realizado en España hasta la fecha de su edición. Sexo explícito, homosexualidad y violencia conformaban la temática principal de sus historietas”. Este insólito recorrido inicial puede disfrutarse en *San Nazario y las pirañas incorruptas* (2001), en donde recopiló su producción de aquella década. Su trayectoria fue consolidándose a partir de la creación del personaje Anarcoma, travesti protagonista de dos celebradas novelas gráficas (Nazario, 1983 y 1987), que empezó su andadura en *El Víbora*, tras las cuales

vendrían, entre otras, las historietas que albergan *Mujeres raras* (1988) o *Alí Baba y los 40 maricones* (1993). A partir de mediados de los años 90, abandonó casi por completo el cómic y se adentró en otros lenguajes e iconografías, a partir del empleo, sobre todo, de la acuarela (Nazario, 2000).

El cambio de siglo propició un cambio textual y temático, pues consolidó el desarrollo de un conjunto de proyectos marcados por su condición testimonial: el primero sería la edición de *La Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos* (2004), impresionante archivo de textos e imágenes de esa cultura alternativa que se gestó a fines de la década de los 60 y que, sobre todo, durante los años siguientes, mostró una ruptura radical con los discursos ideológicos y culturales imperantes durante el final del franquismo. Se trata, como el título indica, de un volumen coral, en donde, mediante la reproducción de piezas antiguas (crónicas, fotografías, editoriales, entrevistas, ...) y otras nuevas o revisadas para la ocasión, se dieron cita las voces más emblemáticas en aquella ciudad hasta 1984: la nómina supera de largo el centenar de participantes, de manera que muy fácilmente puede calibrarse la ambición del empeño.

Previamente, Nazario había iniciado la publicación de relatos en donde constatamos cierto talante testimonial. Un caso emblemático, a mi juicio, serían las prosas de Plaza Real Safari (2006 [1995]), pues a lo largo de las estampas que configuran el conjunto —en principio, crónicas de los personajes anónimos que poblaban o pululaban por este enclave barcelonés, muy próximo a las Ramblas, en donde ha vivido buena parte de su vida—, se advertía la presencia de un narrador que, poco a poco, iba convirtiéndose en personaje. No debe sorprendernos el salto, pues ya en diversas his-

torietas de los años 70 Nazario (2001: 162-165) se había introducido en la trama, como en “Tatuaje” y “Ojos verdes”. También lo hizo en *Anarcoma*, cuando, para trazar un territorio condal en donde el mariconeo era norma, se dibujaba, junto al pintor José Pérez Ocaña, como personaje y amigo de la protagonista (1983: 41-42): ambos fueron (auto) ficcionalizados para bañar de verosimilitud a Anarcoma y para enmarcarla con todo el realismo imaginable en un espacio urbano como el “Barrio Chino”, que fue el epicentro de la prostitución trans de aquellos años (Mérida Jiménez, 2016: 129-138).

El talante autobiográfico empezó a crecer notablemente a partir de 2011, como muestra un catálogo diseñado por el Estudio de Javier Mariscal —amigo desde fechas tempranas—, titulado *Nazario íntimo* (2011a). La estructura de este volumen favorecía que la selección de muchas de las piezas, indispensables en una antología de lujo como esta, dialogara con los breves textos en donde el autor reflexionaba sobre su arte, pero también sobre su trayectoria personal de manera más o menos explícita. Por otra parte, el paulatino interés que la figura y la obra de Ocaña cobró desde el inicio de la segunda década del siglo XXI propiciaría que en formatos que caen dentro de la órbita de los “egodocumentos”, como la entrevista, Nazario se convirtiera en una de las voces más indispensables de su recuperación: ejemplo palmario sería “Extraña forma de vida” (2011b), que fue incorporada en un catálogo que supuso un punto de inflexión crítica.

Hemos debido esperar, sin embargo, al último lustro para constatar la envergadura de la empresa de reconstrucción autobiográfica a la que se ha lanzado Nazario: *La vida cotidiana del dibujante underground* (2016) y *Sevilla y la Casita de las Pirañas* (2018) deben considerarse dos libros indispen-

sables para conocer la trayectoria vital de nuestro creador —algo de por sí sumamente interesante, dada su importancia intrínseca— y para valorar los contextos históricos, sociales e ideológicos de toda una generación de varones homosexuales en la España franquista y postfranquista. No es de extrañar que ambos títulos fueran sagazmente publicados en la colección de “Crónicas” de la editorial Anagrama, sabida la querencia de Jorge Herralde por esta época. De mayor relieve a mis objetivos resulta el segundo de los volúmenes citados, pues si bien disponemos de un caudal mayor de estudios sobre la eclosión gay en la capital catalana (el más reciente de entre los de envergadura sería Subrat, 2019), es mucho menor el conjunto de testimonios que describen y analizan el despertar sexodisidente en otras zonas de España. La descripción íntima de los periplos del protagonista entre Sevilla y Málaga durante los años 60 será una pieza esencial para las investigaciones que se están fraguando en la actualidad, pues los dotan de una intensidad de la que carecen los archivos administrativos y judiciales (Mendoza, 2019, y Cuevas, 2019).

He afirmado de manera intencionada que ambos libros “describen” y “analizan”. Quisiera subrayar este doblete porque me parece de suma importancia: Nazario no solo transmite una experiencia autobiográfica —que, en algunos tramos, parece deudora de la redacción previa de un dietario—, sino que la aprovecha para, desde el presente de la rescritura, valorar sus significaciones, individuales y colectivas. Puede ser mediante una coda o un excursus, pero también se antoja en ocasiones el cincel con el que se dispone la argumentación o, incluso, la estructura. Nazario no solo recuerda, sino que también disecciona de manera a veces irónica, a veces destemplada,

un tiempo del que sabe que ignoramos casi todo, pues carecemos de un patrimonio testimonial en primera persona sobre la sociabilidad homosexual de aquellas décadas. Y, además, que nos interpeleen desde el siglo XXI, cuando en fechas recientes se estaría produciendo, además, una imperdonable mixtificación de la “memoria histórica”, según constatamos en un volumen sobre el “movimiento LGTBIQ” en Sevilla (Domínguez Pérez, 2019). A caballo entre el testimonio autobiográfico, la crónica de costumbres y el ensayismo es que bien puede leerse *El bar Kike y Paca La Tomate*.

¿Por qué el bar Kike y por qué Paca La Tomate? El prólogo lo explica metafóricamente. De hecho, se trata de un texto de Jordi Barceloneta aparecido en el ya citado *La Barcelona de los años 70...* en donde presentaba el “Barrio Chino” barcelonés como centro neurálgico “para un amante del sexo fácil, rápido y directo” homosexual antes y después de la muerte de Franco. La apología de locales y personas es detallada y solo reproduciré un párrafo:

¡Y qué decir del bar Cocodrilo, de la Concha de Escudillers, abarrotado siempre, feudo de la Ducados, de la Tropical, cuando salía de la lechería de su madre en el barrio de La Ribera! ¡Ah, cómo olvidar esos primeros pasos del travestismo más celtibérico, de santa Ocaña, que en los cielos esté, de la Palmira y la Tomate y de esa pléyade de transgresores que pululaban por el Kike, de la Mami y de tantos otros que, sin encomendarse a Dios o al Diablo, estaban abriendo paso al movimiento homosexual que desarrollaría después (por cierto, nunca se les ha reconocido el más mínimo esfuerzo)! (Nazario, 2021: 8)

El recorrido de Barceloneta es apasionado y

mezcla temporalidades diversas. No podemos esperar de él la exactitud del buen historiador o del cronista avezado: Nazario nos recordará que el bar Kike se abrió en el verano de 1983 y que fue a partir de entonces cuando nació la efímera fama de Paca La Tomate. Afirmar que a la altura de 1983 se estaría abriendo paso el “movimiento homosexual” resulta insostenible: baste recordar la manifestación del Front d’Alliberament Gai de Catalunya en las Ramblas en junio de 1977. Cualquiera persona con unos mínimos conocimientos advertirá que este texto es hermoso e intenso, pero inexacto en esta y otras costuras. La época más oscura para lesbianas, gays y trans en Barcelona no fue la década de los 80, por razones obvias, a pesar de que muy pronto empezaría a expandirse la pandemia del sida, que tendría su trágico pico durante los años 90 (Mérida Jiménez, 2019).

Quizá la publicación de este volumen obedezca a la reparación de esa falta de reconocimiento institucional a la que aludía Barceloneta, aunque no creo que el ayuntamiento de la Ciudad Condal pueda ser tildado de desmemoriado durante las últimas décadas, sobre todo si lo comparamos con otras grandes capitales. En parte, nos encontramos ante la expresión pública de un sentimiento privado que no conviene ni desdeñar ni descontextualizar. A mi juicio, las mejores semblanzas del bar Kike y de Paca La Tomate son las que redactaron Luis M. Berlana y Jordi Esteva, respectivamente, para *La Barcelona de los años 70...* (Nazario, 2004: 232 y 233). Y aprovecho para corregir una errata generada a partir de esta última pieza: no era Ocaña quien consideraba a Paca una santa, sino que era Paca la que, según Esteva, obviamente, por puro orden cronológico, consideraba a Ocaña “una santa” y “era sin duda inspi-

ración y ejemplo”. La confusión de Preciado (2011: 158) engrandece a La Tomate, pues le convierte en modelo y no en copia; se trata de un error de lectura que podría conducir a malinterpretaciones mayores —que no empañan la originalidad de su indispensable estudio sobre Ocaña—.

Es en una cierta órbita correctiva en donde se mueve Nazario también, aunque con un alcance diverso. El volumen del que es autor se caracteriza por su formato y por estar profusamente ilustrado con fotografías, la mayoría de su archivo personal (también hay material procedente del actual Archivo Lafuente, Silvia T. Colmenero y Ferran Pujol / Arxiu Fotogràfic de Barcelona) y, en menor número, de fuentes periodísticas. En ocasiones parece como si, en efecto, una imagen valiera más que mil palabras, pues en algunas secciones el protagonismo de la fotografía acapara buena parte del relato, sobre todo en la segunda mitad del libro. No hay objeción posible si aceptamos, además, que el texto apenas pretende acotar cuanto muestran y/o sugieren las imágenes en los últimos “capítulos”, que nos conducen a otros locales: Las Cuevas, La Paloma o Padam.

Las condiciones materiales y la clientela de estos espacios son las que mejor explican que las performances de Paca La Tomate se parecieran infinitamente más a las de una Violeta la Burra (por sus vestimentas y gestualidades) que a las de Ocaña. Nazario (2021: 34-35) comparte esta opinión:

La Paca decidió seguir los pasos de Violeta la Burra y dar un toque paródico, estrafalario y casi grotesco a sus actuaciones, que causaban la hilaridad de “su” público y el asombro de más de un espectador neófito. Cualquiera peluca alborotada, desgredada y desechada por alguna amiga, así como un par de zapatos de tacones

medianamente de su medida, eran suficientes para que, con cualquier vestido de flamenca, de fallera o de viejos carnavales, arrumbados en los desvanes de dudosas amigas y unos pequeños toques rápidos con alguna barra de labios de color aleatorio, podían servirle a la Paca para ir ampliando su repertorio de transformista. La Paca transformaba, si no destrozaba, las interpretaciones de otros artistas [...]

Tras unas primeras páginas en donde traza una pequeña cartografía de los bares “de ambiente” durante el tardofranquismo y la Transición, el autor emplaza la apertura del bar Kike como uno de los últimos ejemplos de aquel “Barrio Chino” canalla del que hablaba Jordi Barceloneta. La coincidencia de su inauguración con la muerte de Ocaña le lleva a afirmar que esta circunstancia marcaría el inicio de “la era post-Ocaña en ese trozo reducido y entrañable que era Ciutat Vella” (Nazario, 2021: 15). De alguna manera sí, fue un inicio, aunque no será hasta 1987, cuando uno de los dos socios que lo regentaban abrió el “Este bar” en el naciente “Gaixample”, que puede certificarse como la defunción de aquellas calles lúgubres como red urbana social homosexual por excelencia y el traslado definitivo del nuevo ocio gay hacia otros barrios de Barcelona: primero a Gracia y después hacia el Ensanche. El alcohol fluye por las páginas e imágenes de este libro; en lógica consonancia con la zona, también los camellos, las prostitutas y algunas travestis jóvenes.

Cabría plantearse si Nazario se siente cómodo ante este encargo editorial —pues de eso se trata también— o si, sencillamente, ha optado por una narración sincera como vía de exploración menos artificiosa a la que nos hemos acostumbrado. Frente a cierto relato heroico y lineal del pasado,

el recuento de Nazario proyecta una mirada topográfica digna de un sociólogo seguidor de las “regiones morales” (Rubin, 2011: 310-346): de ahí que el bar Kike se destaque en el mapa como una “especie de puticlub de carretera reciclado” (Nazario, 2021: 15), de pequeñas dimensiones, en un área de prostitución femenina, dentro de una “ruta gay” en donde figuraban los bares Espigón, Dickens y EA3, entre otros (12-13). Nazario, sin embargo, tal vez por ser vecino de la zona, afirma que estos “míticos” bares “fueron desapareciendo engullidos por la Barcelona Olímpica de Maragall”, aun reconociendo que no reunían “los requisitos exigibles según las nuevas normativas del Ayuntamiento” (22). Deducimos que de salubridad, por la descripción que nos ofrece del bar y del trabajo de Paca.

Su autorretrato tampoco parece más amable: se presenta como el “amigo artista famoso borracho” al que Paca, a primera hora de la tarde, atiborraba a *whiskies*, que ninguno de los dos pagaba. La Tomate no era la camarera, sino quien limpiaba el local, aunque con el tiempo “se convertiría en la estrella del bar con su histrionismo” (15). Esta imagen es la que va a presidir todo el retrato: el “histrionismo” de Paca denota una mirada hasta cierto punto sarcástica hacia el encargo editorial del Ayuntamiento y hacia aquella Barcelona gay de los 80 que la aplaudió, pero que, al cabo de pocos años, perdido el glamur inicial, la evitó a toda costa y la abandonó, empezando por el propio Nazario:

Todos teníamos claro que la Paca, que no tenía ni voz ni oído [sic]; que no sabía bailar ni tocar las castañuelas; que carecía del menor sentido del ritmo; que ni siquiera poseía una pizca de buen gusto y que, para colmo de carencias, ni siquiera tenía pluma, tuvo que echar mano de sus dos grandes y quizás únicas cualidades: la

imaginación y la tozudez. (...) Pero a la Paca le dio la locura, como a tantas otras, por querer ser artista. Dentro de sus escasísimas dotes para cualquier tipo de expresión artística, fue en el transformismo como espectáculo donde vio la posibilidad de conseguir un triunfo. (29 y 33)

Nazario se desdice del encargo apuntando a quienes podrían ser los verdaderos protagonistas del volumen: “Los auténticos transformistas hacían de su trabajo un arte exquisito” (33), mientras que

la Paca era muy bruta para andarse con las sutilezas requeridas (...). Tampoco podía hacer una parodia porque eso hubiera supuesto un conocimiento de los cánones interpretativos que jamás habían estado a su alcance. (34 y 35)

¿POR QUÉ, ENTONCES, ESCRIBIR Y PUBLICAR ESTE LUJOSO LIBRO?

Resulta muy tentador valorar *El bar Kike y Paca La Tomate* a la luz de los trabajos sobre el binomio vergüenza / orgullo que los estudios queer estadounidenses han afianzado durante las dos últimas décadas. Esto es así porque el testimonio de Nazario evita la sacralización de un espacio y de una personalidad subalternas —que tengo la impresión que era el objetivo inicial de la oferta editorial— e insiste en todos aquellos detalles que los convierten en un espacio y una personalidad poco modélicas: los “homosexuales” se volvieron “gais” y emigraron al “Gaixample”, vendría a decir Nazario, empezando por uno de los dueños del Kike que, según apuntaba, abrió allí un nuevo local de éxito, pero esa nueva zona de ocio gay nació gracias a antros como este, por

más que intente olvidarse, al igual que muchas *drag queens* de hoy beben sin saberlo en el mismo caudal de Violeta la Burra y Paca La Tomate.

Quizá, inopinadamente, Nazario podría hacer suyas las palabras de Heather K. Love (258):

Proponents of gay pride talk as if the main problem we face is shame, but shame isn't the problem: homophobia is. Shame, rather than being a last lingering burden we need to throw off, is more like a stubborn material imprint –a mark.

Esta “marca” dotaría de un sentido profundo a *El bar Kike y Paca La Tomate*. Sirve para rebatir el discurso imperante y para constatar a la contra que aquella época convulsa merece una revisión crítica de dinámicas plurales y de otras vidas que no se deje deslumbrar por ciertos nombres y por ciertos intérpretes unívocos del pasado. La realidad también fue esta:

El público rugía enardecido, le pedíamos, en medio de las borracheras, que hiciera interminables bises y ella consentía agradecida y, al final, extenuada, creyéndose el rol de gran diva y genial artista que le adjudicábamos cariñosamente, nos agradecía humildemente nuestros incondicionales aplausos. (37)

Genio y figura hasta la sepultura: fue el caso de Paca La Tomate; sigue siendo el de Nazario¹.

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación (Gobierno de España).

BIBLIOGRAFÍA

- Cuevas, Javier y Martín Álex (2019). "Cruising Torremolinos. Mito, imagen, arquitectura". Berzosa, Alberto et al. (eds.). *Reimaginar la disidencia sexual en la España de los 70*. Redes, vidas, archivos. Barcelona: Bellaterra: págs. 337-353.
- Domínguez Pérez, Miguel A. et al. (2019). *Origen del movimiento LGTBQ en Sevilla*. Sevilla: Punto Rojo.
- Dopico, Pablo (2005). *El cómic underground español, 1970-1980*. Madrid: Cátedra.
- Love, Heather K. (2009). "Emotional Rescue". Halperin, David. M. y Traub, Valerie (eds.). *Gay Shame*. Chicago: University of Chicago Press: págs. 256-276.
- Mendoza, Diego (2019). "¡Si me queréis, acordarse! Aproximaciones activistas, teóricas y metodológicas a la construcción de un archivo transfeminista andaluz". Berzosa, Alberto et al. (eds.). *Reimaginar la disidencia sexual en la España de los 70*. Redes, vidas, archivos. Barcelona: Bellaterra: págs. 121-139.
- Mérida Jiménez, Rafael M. (2016). *Transbarcelonas. Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*. Barcelona: Bellaterra.
- Mérida Jiménez, Rafael M. (ed.) (2019). *De vidas y virus. VIH/sida en las culturas hispánicas*. Barcelona: Icaria.
- Nazario (1983). *Anarcoma*. Barcelona: La Cúpula.
- Nazario (1987). *Anarcoma 2*. Barcelona: La Cúpula.
- Nazario (1988). *Mujeres raras*. Barcelona: La Cúpula.

REATI, Fernando y SIMÓN, Paula
(2021)

*Filosofía de la incomunicación.
Las cartas clandestinas de la Unidad
Penitenciaria 1 durante la dictadura
(Córdoba, 1976-1979).*
Córdoba (Argentina): EDUVIM.

Una reseña de:
VERÓNICA SIERRA BLAS
Universidad de Alcalá
Grupo LEA-SIECE
veronica.sierra@uah.es

Cantando al sol como la cigarra,
después de un año bajo la tierra,
igual que sobreviviente,
que vuelve de la guerra [...].

María Elena Walsh, *Como la cigarra*, 1973

La tarde noche del 21 de octubre de 1978, en el Almacén San José de La Plata, la policía bonaerense irrumpió en mitad del escenario desde el que Mercedes Sosa, acompañada a la guitarra por Nicolás Colacho, cantaba ante 250 personas *Como la cigarra*, de María Elena Walsh, y otras “canciones protesta”.¹ Acusada, junto a todo su público, de trasgredir la ley de censura musical, fue detenida y pasó, según afirma su hijo Fabián Matus en su biografía, *Mercedes Sosa. La mami*, alrededor de 18 horas en la Comisaría Segunda de la calle 38, donde fue objeto de numerosos insultos y vejaciones.²

Esta del Almacén San José fue su última actuación antes de exiliarse a París y posteriormente a Madrid. Como bien es sabido, hasta 1982 Mercedes Sosa no pudo regresar a Argentina. Ese año ofreció en el Teatro Ópera de Buenos Aires trece

1 El legajo en el que se conserva toda la documentación generada por la detención de Mercedes Sosa el 21 de octubre de 1978 en La Plata se encuentra en Buenos Aires en el Archivo de la Comisión Provincial de la Memoria (CPM), dentro del Fondo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA). Parte del mismo puede consultarse *online* en la cuenta de Facebook de la CPM: https://www.facebook.com/pg/cpmemoria/photos/?tab=album&album_id=1175619295840059 (Fecha de consulta: 11 de junio de 2021).

2 Más información sobre la detención de Mercedes Sosa, y sobre su vida y su obra en general, puede leerse en Fabián Matus: *Mercedes Sosa. La mami*, Buenos Aires: Planeta, 2016; así como en Rodolfo Braceli: *Mercedes Sosa. La Negra*, Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

recitales históricos que constituyeron toda una manifestación popular en contra de la dictadura, siendo *Como la cigarra* una de las canciones que compusieron el repertorio. Con la vuelta a la democracia en 1983, *Como la cigarra* se acabó convirtiendo no solo en un himno nacional, sino en un canto universal contra la violencia y la injusticia, como lo sigue siendo todavía hoy.³

He querido empezar esta reseña recordando a Mercedes Sosa y a *Como la cigarra* porque la voz de la primera y la letra de la segunda han estado resonando en mi mente de manera continuada mientras pasaba una y otra página, mientras leía una y otra carta de las alrededor de sesenta que Fernando Reati y Paula Simón han conseguido recuperar y dan a conocer en esta extraordinaria

contribución a la historia y a la memoria colectiva que es su libro *Filosofía de la incomunicación*.

Fecha entre marzo de 1976 —una vez acontecido el golpe militar que dio origen a la última dictadura argentina— y abril de 1979, estas varias decenas de cartas fueron escritas por un total de 28 presos y 6 presas políticos para sus familiares y amigos desde los pabellones 9 y 14, respectivamente, de la Unidad Penitenciaria 1 (UP1) de Córdoba.⁴ Aunque algunas proceden de archivos públicos, han sido ya editadas en otros libros, exhibidas en alguna exposición⁵ o, incluso, convertidas en monumento,⁶ la gran mayoría se han conservado, tan milagrosamente como se escribieron, en los archivos familiares de sus autores y autoras, y son, además, inéditas, siendo esta, por tanto, la primera vez que salen a la luz.

3 Una breve historia de “Como la cigarra” puede encontrarse en Mauro Apicella: “De Manuelita a Como la cigarra, los himnos de María Elena Walsh que le hablan a tres generaciones”, *La Nación*, 6 de agosto de 2018: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/de-manuelita-a-como-la-cigarra-los-himnos-de-maria-elena-walsh-que-le-hablan-a-tres-generaciones-nid2159323/> (Fecha de consulta: 11 de junio de 2021). Sobre María Elena Walsh véase Sergio Pujol: *Como la cigarra: biografía de María Elena Walsh*, Buenos Aires: Beas, 1993.

4 De las 34 personas cuyas cartas aparecen citadas en el libro, los autores solo han podido identificar a 17 (5 mujeres y 12 hombres). De las restantes, o bien no se ha podido, por motivos diversos, conocer su identidad. o bien, habiendo contactado con ellas, estas han preferido no desvelarla.

5 Laura Giussani y Guillermo David: *Cartas de la dictadura*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015: https://www.bn.gov.ar/micrositios/admin_assets/issues/files/caceee9123dbe4cd4feaf1d3ef44046f.pdf (Fecha de consulta: 11 de junio de 2021). En esta exposición, inaugurada en marzo de 2015 en la Biblioteca Nacional de Argentina “Mariano Moreno”, en Buenos Aires, se exhibieron algunas cartas escritas por presos y presas políticos y familiares de estos durante y después de la dictadura conservadas en el Departamento de Archivos y Colecciones. Dicha muestra ha itinerado desde entonces por otros muchos centros culturales del país.

6 Es el caso de la carta que Héctor Kohen (“Jarro”) le envió a uno de sus compañeros de trabajo de la Municipalidad de Córdoba en mayo de 1978 para denunciar ante el sindicato en el que ambos militaban el maltrato al que eran continuamente sometidos los presos políticos en la UP1 con el fin último de que este intermediara en su nombre ante instituciones extranjeras que pudieran ayudarles a mejorar su situación, como la Embajada de Estados Unidos. Algunos fragmentos de esta carta fueron reproducidos por Adrián Manavella en un mural escultórico titulado “Correo clandestino” que realizó en 2013 para la fachada del edificio central de la Municipalidad de Córdoba en homenaje a los 21 empleados municipales desaparecidos durante la dictadura. Pueden verse algunas fotografías y obtenerse más información sobre el mural en la página web del autor: <https://adrianmanavella.com/2013/11/16/correo-clandestino-%E2%80%A2-municipalidad-de-cordoba-%E2%80%A2-2013/> (Fecha de consulta: 21 de junio de 2021). La carta completa puede leerse en las pp. 176-181.

Todas ellas, eso sí, fueron escritas y leídas a escondidas, tomando mil y una precauciones, con un nudo en la garganta y el corazón acelerado y encogido en un puño, dado su carácter clandestino. Lamentablemente, hoy ya no resulta posible, como sí lo fue entonces para sus corresponsales, asistir al intercambio epistolar completo, puesto que solo se han salvaguardado las cartas que consiguieron traspasar los muros de la prisión desde adentro hacia afuera, habiendo desaparecido, por el contrario, las que llegaron a manos de los presos y presas desde la calle, quienes tuvieron, muy a su pesar, que destruirlas para evitar castigos y represalias.

Para comprender el origen y los caminos recorridos por esta “correspondencia extraordinaria”,⁷ siguiendo la denominación que le otorga Armando Petrucci a las cartas que, como las que nos ocupan, fueron producidas y difundidas en circunstancias extremas o excepcionales, lo primero que hacen Paula Simón y Fernando Reati es ponernos en situación y explicarnos qué es lo que hizo de la UPI una prisión tan distinta a las demás en esta etapa aciaga de la Historia de Argentina —otras cárceles que se mencionan en el libro y que sirven de contraste al caso estudiado son, por ejemplo, la de Caseros, la femenina de Villa Devoto o la UP9 de La Plata en la provincia Buenos Aires, la de Rawson en la provincia del Chubut o la de Encausados y la del Buen Pastor, esta última solo de mujeres, en la provincia de Córdoba—.

Dicho signo de distinción no solo convirtió a la UPI en un verdadero “laboratorio de la muerte”, como ha afirmado Hernán Vaca Narvaja (p. 50), hijo de uno de los presos encarcelados en este centro penitenciario que acabaron siendo asesinados, o en

un “experimento de resistencia psicológica” (p. 228), como la ha denominado el propio Fernando Reati, quien sufrió en sus propias carnes el encierro y escribió buena parte de las cartas que protagonizan este libro; sino que hizo de la misma, en palabras de Santiago Garaño y Werner Pertot, una “cárcel legal con muchas características de centro clandestino de detención” —como el D2, La Perla o La Ribera, por los que pasaron muchos de los escribientes de este conjunto epistolar—, o dicho de otro modo, “una zona gris entre la legalidad y la ilegalidad de la represión” (p. 51), lo que conllevó que en la misma se registrara el índice de mortalidad más elevado de todas las prisiones de la dictadura, según datos extraídos de la documentación conservada en el Fondo del Servicio Penitenciario Provincial del Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba: “Entre 1976 y 1982, ciento veinte detenidos políticos murieron en las cárceles de Argentina [...]. De estas ciento veinte víctimas fatales, veintinueve se encontraban detenidas en la Unidad Penitenciaria 1 de Córdoba” (p. 51).

La dureza de las condiciones en las que los presos y presas políticos vivieron en la UPI, más allá de una alimentación escasa y nefasta, de la proliferación de enfermedades fruto del hacinamiento y de la falta de agua y de ventilación, de la escasa atención médica o de la violencia sistemática ejercida contra los mismos, tuvo su mayor y más cruel expresión en la incomunicación total a la que fueron sometidos entre marzo de 1976 y abril de 1979. Durante estos tres largos años no solo permanecieron en absoluto aislamiento en sus celdas y pabellones, sin poder salir siquiera al patio o asomarse a la ventana, sino que, además, estuvieron privados de recibir visitas —con

7 Armando Petrucci: *Escribir cartas, una historia milenaria*, Buenos Aires: Ampersand, 2018, p. 199.

la excepción de una anual en Navidad—, de mantener correspondencia con sus seres queridos y completamente desinformados de lo que ocurría en el exterior —no tuvieron ni radio ni televisión, ni tampoco pudieron acceder, al menos de manera legal, a libros, revistas o periódicos—.

Mantener a los presos y a las presas políticos aislados, incomunicados y desinformados era una manera eficaz de neutralizarlos, de intimidarlos, de doblegarlos, de controlarlos, de castigarlos, de destruir, en fin, su integridad física y emocional para así vencerlos, derrotarlos. Sin embargo, como ha señalado James Scott, “los débiles”, incluso en los momentos en los que su vida pende de un hilo, son capaces de crear sus propias “armas”, de idear estrategias simbólicas y cotidianas de resistencia que les permitan hacer frente a su tragedia y sobrevivir a la misma.⁸ Una de esas “armas de los débiles” que, en todo contexto carcelario, a lo largo del tiempo y contra el tiempo, se erige como protagonista, es la correspondencia, máxime si la misma se intercambia, como es el caso que nos ocupa, de manera clandestina. Las cartas, cuya lectura y escritura se desarrollan muchas veces, además, de forma colectiva, se convierten en la vida diaria carcelaria en un alimento anímico para los reclusos y reclusas, en un mecanismo esencial de protección psicológica para las familias y en una herramienta insustituible de resiliencia personal y colectiva para todos

los que conforman la “comunidad epistolar”.⁹

Así lo reflejan Fernando Reati y Paula Simón en este libro, quienes, para analizar las cartas clandestinas de la UPI, elaboran previamente una completísima hoja de ruta que nos lleva a transitar, para poder entender la importancia de la correspondencia en reclusión, desde las cárceles mussolinianas y franquistas hasta los campos de internamiento franceses, desde los campos de exterminio nazis y los gulags soviéticos hasta las prisiones de las dictaduras uruguayas y chilena.

A pesar del riesgo que entrañaba y del tremendo esfuerzo que suponía, los presos y las presas de la UPI y sus familias fueron capaces de idear, gracias a la colaboración de terceras personas —interesada y retribuida unas veces, y desinteresada y solidaria otras—, un mundo paralelo que les permitió intercambiar noticias, afectos, necesidades, preocupaciones, denuncias y sueños que les mantuvieron conectados a espaldas de las autoridades penitenciarias y en contra de lo establecido por estas, además de darles la oportunidad de generar un depósito de memoria que, en el futuro, y sin muchos siquiera imaginarlo en aquel momento, ha servido para demostrar la verdad de lo acontecido, reclamar justicia y restaurar la dignidad de las víctimas. Como ha afirmado María del Carmen Rubano: “No previeron los represores que lo que ellos veían era solo una pequeñísima parte de la vida de los cautivos, y que lo más

8 Cfr. James C. Scott: *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*, New Haven: Yale University Press, 1985

9 Sobre estas y otras funciones de la escritura epistolar carcelaria, y el concepto de “comunidad epistolar”, remito a Verónica Sierra Blas: *Cartas presas. La correspondencia carcelaria durante la Guerra Civil y el Franquismo*, Madrid: Marcial Pons, 2016.

«vital» de ella era invisible a sus ojos, a sus oídos, que superaba sus controles y sus espionajes”.¹⁰

De esta manera, invisibles, silenciosas y diminutas, cientos y cientos de cartas clandestinas sortearon, poniendo en juego los métodos más ingeniosos y sorprendentes que cualquiera pueda llegar a imaginar, los barrotes y cerrojos de la UPI durante esos tres años de estricta incomunicación a la que fueron sometidos los presos y presas políticos. De entre esos métodos, el conocido en la jerga carcelaria como “La Paloma” fue el más practicado y también el más eficaz, por más que, en algunas ocasiones, fallara y reportara consecuencias desagradables a los implicados en urdir y llevar a cabo tal estratagema.

Escritas sobre papel higiénico, envoltorios de cigarrillos, papel de avión o trozos de tela y con una letra microscópica para aprovechar al máximo el poco espacio disponible, gracias a “La Paloma” las cartas clandestinas de la UPI volaron entre pisos y pabellones o se deslizaron con sigilo por las cañerías de la cárcel antes de salir a la vía pública gracias a un organizado y paciente trabajo en equipo desarrollado por una amplia y variada nómina de participantes, cuyo primer eslabón eran los propios presos y presas, y sus familiares y amigos, y cuyo engranaje principal lo constituían los intermediarios, guardias y presos comunes, por lo general, y enlaces contratados por estos últimos, que se encargaban de sacarlas de la prisión y de entregárselas a sus destinatarios, bien en mano, cuando acudían a la cárcel a entregar los paquetes, bien reuniéndose con ellos en sus domicilios particulares o en puntos de encuentro previamente acordados.

Son muchas las cartas en las que los presos y

presas explicaron a sus familias cómo funcionaban los “palomeos” y les proporcionaron instrucciones precisas para participar de manera segura en este intercambio epistolar clandestino, que solía producirse, si las circunstancias lo permitían, cada mes o cada quince días, y que tuvo sus propias normas. Según les confesó Eugenio Reati (“Lolo”) a los autores de este libro en una entrevista que mantuvieron con él el 15 de febrero de 2018, el procedimiento para lograr una “paloma exitosa” consistía en (p. 64):

[...] fabricar una cuerda con hilos de toalla o de ropa vieja, que se trenzaba hasta conseguir una soga lo más larga posible. La longitud de estas sogas oscilaba entre los cuatro o cinco metros y los treinta metros, según la distancia que se necesitaba abarcar. En la punta se colocaba una bolsa con algún objeto adecuado, como un jabón, para que hiciera peso, pero no ruido, ya que toda esta operación debía realizarse con el mayor sigilo posible en horario nocturno y a espaldas de los guardias. Junto a la bolsa se sujetaba un gancho de alambre, que funcionaba como anzuelo. El “palomero”, uno de los presos encargado de entablar contacto con los presos comunes, lanzaba el aparejo y lo cruzaba con uno similar provisto de ganchos que era arrojado desde del pabellón de los comunes, que se ubicaba al frente según la disposición arquitectónica de la cárcel. El “palomero”, una vez en el suelo las sogas, recogía la suya para empalmarla con la contraria a través de los ganchos de las puntas, algo que solía ocurrir luego de una variable canti-

¹⁰ María del Carmen Rubano: *Comunicación y Cárcel (1976-1983)*, Concepción del Uruguay: Universidad Nacional de Entre Ríos, 1994, p. 102.

dad de intentos. Así enganchadas, se tensaban ambas sogas y quedaba armada la línea, la paloma, por la cual se transportaban los paquetes con cartas y encomiendas pequeñas.

Además de no incluir en las cartas nombres propios y emplear en su lugar iniciales, siglas, abreviaturas o pseudónimos, fueron muchas las precauciones que las familias y los prisioneros y prisioneras tomaron para garantizar el buen funcionamiento de este original y alternativo sistema de comunicación que permitió a ambas partes soportar con más entereza y esperanza las duras circunstancias que les tocó vivir a uno y a otro lado de las rejas, como, por ejemplo, el uso de eufemismos, la inclusión de palabras o expresiones en otras lenguas, la adulación a los vigilantes y/o censores para ganarse su benevolencia en caso de que la carta fuera descubierta o cayera por error en sus manos, el recurso a metáforas, contraseñas y claves solo inteligibles para los corresponsales o la identificación entre ciertas noticias (tanto buenas como malas) que debían trasladarse, pero cuyo contenido real era preferible no airear, y los objetos que entraban a la prisión en los paquetes que las familias entregaban regularmente a los reclusos y reclusas. Así, el mismo Eugenio Reati (“Lolo”) dio cuenta en una carta que envió a su familia el 27 de abril de 1978 de cómo gracias a un jabón un compañero supo que había sido padre: “Hoy un compañero recibió un jabón celeste, que era la contraseña de que la señora había tenido un hijo varoncito...” (p. 118).

Las difíciles condiciones en las que tuvieron que escribir sus cartas los detenidos, y aún más las detenidas, por estar estas más aisladas y vigiladas que aquellos, las dotan, todavía si cabe, de un valor mayor. Reconstruir esas complicadas condiciones de producción, y no solo aportar luz sobre las vías

de salida y los modos de circulación y recepción de esta correspondencia secreta, es algo en lo que Paula Simón y Fernando Reati se empeñan especialmente en este libro, como también lo hicieron los propios autores y autoras, quienes incluyeron a menudo en sus misivas descripciones detalladas sobre los espacios y tiempos de su escritura. Gracias a unas y a otras informaciones podemos perfectamente imaginarnos a los presos y presas de la UPI robándole horas al sueño, empleando —dadas las prohibiciones y la escasez reinantes— como instrumentos y soportes para escribir, objetos y materiales inverosímiles, tratando de concentrarse en un rinconcito mínimo de la celda, elaborando borradores o esquemas que les permitieran organizar mejor todo lo que querían transmitir al disponer generalmente de poco tiempo para la tarea, incómodos por las malas posturas que no les quedaba otro remedio que adoptar y molestos por las voces o interrupciones constantes de sus compañeros y compañeras. Y por si todo ello fuera ya poco, siempre intranquilos y alerta ante cualquier ruido o señal que indicara la entrada de los guardias en el pabellón. Esta interminable lista de problemas la revelan, entre muchas otras, dos de las cartas que Fernando Reati (“Peti”) dirigió a su hermano Gustavo y a sus padres en septiembre y julio de 1978, o esta otra misiva que Manuel Nieva (“Manuel”) escribió a su familia el 20 de junio de 1978:

Me es imposible escribir algo, porque estamos todos amontonados en la única celdilla con luz, y no me puedo concentrar en medio del barullo [...] (p. 130). Cuando escribo armo todo un operativo y durante esos 3 o 4 días no puedo hacer gimnasia ni concentrarme en tema alguno. Necesito no distraerme y tengo que emplear en lo posible

las horas de la noche con el silencio y la tranquilidad que aquí la caracterizan. Eso va en detrimento de la vista, porque la luz es poca, pálida, y esta letra microscópica [...] (*ibidem*). Como tengo poco tiempo para escribir, espero sepan disculpar por el hecho de no ordenar adecuadamente lo que pregunto o lo que les cuento. Siempre suelo escribir previamente una guía (p. 132).

Lo más común, además, era, como bien refleja “Peti”, que las cartas no se escribieran “en una sola sentada” o de una sola vez, sino que el proceso de escritura solía durar varios días, lo que implicaba, por otro lado, tener que buscar “canutos” seguros donde guardarlas hasta que pudieran enviarse. Uno de los escondites preferidos empleados por los prisioneros del pabellón 9 fue el doble fondo del que proveían a los “tachos” o latas de aceite que hacían las veces de inodoros en las celdas:

Habitualmente, eran tachos de diez litros a los que se les cortaba la tapa superior para dejarlos abiertos por arriba y en ellos hacían los presos sus necesidades. Pero a veces se empujaba la tapa cortada hacia adentro, de tal modo que quedaba aproximadamente a cinco centímetros del fondo del tacho. De este modo, entre el fondo del tacho y la tapa cortada (que ahora constituía de hecho un falso fondo) quedaba espacio suficiente para esconder cartas prolijamente plegadas en un minúsculo cuadrado y envueltas en plástico para que no se mojaran (pp. 65-66).

Por lo que respecta a su contenido, Fernando Reati y Paula Simón afirman que las cartas clandestinas de la UPI muestran una constante tensión entre lo que se desea y lo que se puede comunicar,

“entre el querer y el poder decir” (p. 81). Por un lado, narrar las privaciones que sufrían, las preocupaciones que les atormentaban, el malestar físico y anímico que sentían o denunciar las atrocidades que veían y padecían a diario era para los presos y presas una liberación, la mejor forma de hacer terapia; pero, por otro, escribir a los familiares —huelga decir que fueron muchos los detenidos y detenidas que compartieron encarcelamiento con sus hermanos, parejas, padres, madres, hijos, cuñados, etc., incluso dentro de la misma UPI— era algo que debía, ante todo, servir para tranquilizarles, consolarles, animarles y ayudarles a sobrellevar la difícil situación que atravesaban, y es por ello por lo que el ojo avizor de la autocensura estuvo siempre e inevitablemente presente. De nuevo “Peti” nos ilustra sobre este particular en una carta dirigida a su familia fechada el 10 de abril de 1978:

[...] no me engañan, han estado artificialmente fríos —mejor serenos— para que la carta no sea una sola lágrima. Aunque yo hago lo mismo que critico porque si quisiera dar rienda suelta a mis emociones, tendría que ponerme a llorar a gritos (p. 81).

Así, aunque no faltan, desde luego, denuncias y quejas sobre la corrupción del sistema judicial, las torturas, los abusos, los asesinatos de compañeros y compañeras, los castigos y las condiciones inhumanas en las que se desarrollaba el día a día en prisión; lo que más abunda en esta correspondencia son, sin embargo, descripciones sobre las rutinas del encierro, las relaciones con otros presos y presas, las novedades acontecidas —de destacar son, sin duda, las visitas realizadas en abril y septiembre de 1978 por la Cruz Roja Internacional, que redundaron, al menos por un tiempo,

en algunas mejoras— o las diferentes y creativas formas en las que se combatió la incomunicación.

Además de escribir cartas, cuentos o poemas, los presos y presas consiguieron hacer frente y aminorar el tedio y la inactividad circundantes dibujando, cantando, practicando ejercicio físico, leyendo o escuchando a otros contar historias, haciendo teatro y gastándose bromas unos a otros, cosiendo y elaborando manualidades, celebrando fiestas y cumpleaños, jugando al ajedrez, asistiendo a las clases que, de lo más variado, impartían compañeros y compañeras, fumando o “cajeteando” sobre el pasado y el futuro.

En este sentido, las cartas enviadas por los prisioneros y prisioneras a sus familias, como la que se transcribe a continuación de Rodolfo Novillo (“Rodolfo”/“Rundún”), escrita en la Navidad de 1977, son una completa y veraz crónica de la vida cotidiana y de la realidad carcelaria de la UPI que es evidente que, de haber circulado por conductos legales/oficiales, nunca hubieran podido conocerse con este excepcional nivel de precisión, profundidad y detalle:

Nos despertamos a las 7, pasan lista, después desayunamos mate con leche y pan (5 panes/día), luego se puede seguir durmiendo o hacer lo que uno quiera (les aclaro que estamos con las celdas cerradas a excepción de 2 veces al día de 10 a 12 y de 17 a 19 que nos dejan abiertas las celdas) [...], viene el mate, luego nos abren la celda hasta las 19 que viene la cena, y luego nos vuelven a encerrar. Las actividades que realizamos son gimnasia, rezamos, trabajamos con los huesitos, arreglamos ropa [...], hacemos charlas (lo que sepamos cada uno), leemos (cuando hay que leer), cantamos (hemos hecho un coro); en síntesis, como verán, nos rebusca-

mos bastante bien para pasar el tiempo (p. 286).

Igualmente, las cartas clandestinas de la UPI están plagadas de solicitudes de informaciones de distinto tipo, tanto sobre la propia familia, amigos y conocidos, principalmente para conocer su estado y no sentirse excluidos o marginados de sus vidas —que, a diferencia de las suyas, paralizadas desde la detención, seguían su curso—, como sobre los negocios o propiedades que se tenían, para estar al tanto de su evolución y poder tomar las decisiones oportunas a pesar de la distancia, así como sobre la propia situación jurídica en la que se encontraban y acerca de la cual hay que subrayar que los presos y presas no tenían conocimiento alguno, provocándoles esto una sensación continuada de indefensión e impotencia que no hacía sino minar su moral, acentuar su incertidumbre y alimentar su ansiedad, como se aprecia en esta carta que Alejandro Deutsch (“Alex”/“Negro”) les envió a su mujer e hijas el 25 de octubre de 1977:

No sabemos de qué se nos acusa, qué figura legal nos involucra y cuándo terminará esta situación porquenadie nos interroga, nadie nos dice hasta cuándo es nuestra condena [...] (p. 208).

Las cartas, en fin, constituían también una oportunidad excelente para pedir ayuda y para reflexionar. Así, al tiempo que se instaba a los familiares y amigos a buscar opciones e intermediarios que pudieran conseguir su puesta en libertad o se les encargaba todo aquello que les resultaba necesario para mantenerse sanos y hacerles más llevadera la vida en reclusión (dinero, ropa, comida, medicinas, utensilios para la higiene personal, etc.), son muchos los detenidos y detenidas que aprovecharon la ocasión de escribir para contar cómo les estaba cambiado su forma de ser y de pen-

sar la experiencia carcelaria, para hacer balance de su trayectoria personal, profesional y política, para ejercer la autocrítica, pedir perdón por los errores cometidos, hacer promesas, compartir recuerdos, dar consejos, expresar su agradecimiento o declarar incondicionalmente su amor, como hace V. un 14 de junio de un año que, como al remitente, no les ha sido posible identificar a los autores del libro:

Querido viejo, quiero decirte que me siento orgulloso de que por mis venas corra tu sangre, que llevo la frente alta de saber el valor tuyo y de la familia que encabezás y dirigís. Que, aunque muchas veces no coincidimos, en lo fundamental que queríamos, y queremos un mundo más humano y justo, estábamos todos unidos [...]. Estoy orgulloso de vos papá porque sos honrado, porque sos tenaz y has sabido abrir tu corazón a todo el mundo y has sabido crecer, ver, comprender y educar al ritmo de la Historia (p. 252).

Afirmó Pedro Salinas en *El defensor* que “es en las cartas donde se existe, mucho más de lo que se existió en la vida, porque en ellas se sobrevive”.¹¹ *Filosofía de la incomunicación* es un excelente ejemplo de ese poder salvífico de la correspondencia y de la función que la misma ha cumplido a lo largo de los siglos como catalizadora de memoria y como testigo del acontecer histórico. Como bien afirman Paula Simón y Fernando Reati en las conclusiones con las que cierran este magnífico libro, cuya lectura estoy segura de que no dejará a nadie indiferente, “gracias a estas cartas primero hubo murmullos, luego voces y finalmente gritos que se levantaron para

resquebrajar la incomunicación, como prueba incontrastable de que el último bastión de la dignidad humana reside en la palabra” (p. 373).

La correspondencia clandestina de la UPI constituye la mejor demostración de cómo los presos y presas políticos de la última dictadura argentina no callaron ni se dejaron callar, como tampoco calló nunca Mercedes Sosa, porque fueron capaces de vencer al miedo, de romper el silencio al que fueron condenados, de denunciar los crímenes cometidos contra ellos y contra tantas otras personas inocentes y de luchar con todas sus fuerzas, junto con sus familias, por dejar rastro de sí y de sus experiencias creando una comunidad indestructible de memoria en torno a sus cartas. En ellas reposa desde que se escribieron y volaron hasta su destino un legado inestimable de verdad, justicia y libertad que conocen, admiran, defienden y disfrutan hoy, y esperamos que para siempre, las nuevas generaciones.

¹¹ Pedro Salinas: “Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar”, en *El defensor*, Madrid: Alianza, 1954, p. 27 (1ª edición: 1983).

BIBLIOGRAFÍA

- Apicella, Mauro. "De *Manuelita a Como la cigarra*, los himnos de María Elena Walsh que le hablan a tres generaciones". *La Nación* (6 de agosto de 2018). <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/de-manuelita-a-como-la-cigarra-los-himnos-de-maria-elena-walsh-que-le-hablan-a-tres-generaciones-nid2159323/> (Fecha de consulta: 11 de junio de 2021).
- Braceli, Rodolfo (2003). *Mercedes Sosa. La Negra*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Giussani, Laura y David, Guillermo (2015). *Cartas de la dictadura*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. https://www.bn.gov.ar/micrositios/admin_assets/issues/files/caceee9123dbe4cd-4feaf1d3ef44046f.pdf (Fecha de consulta: 11 de junio de 2021).
- Matus, Fabián (2016). *Mercedes Sosa. La mami*. Buenos Aires: Planeta.
- Petrucci, Armando (2018). *Escribir cartas, una historia milenaria*. Buenos Aires: Ampersand.
- Pujol, Sergio (1993). *Como la cigarra: biografía de María Elena Walsh*. Buenos Aires: Beas.
- Rubano, María del Carmen (1994). *Comunicación y Cárcel (1976-1983)*. Concepción del Uruguay: Universidad Nacional de Entre Ríos.
- Salinas, Pedro (1954). "Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar". *El defensor*, Madrid: Alianza.
- Scott, James C. (1985). *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven: Yale University Press.
- Sierra Blas, Verónica (2016). *Cartas presas. La correspondencia carcelaria durante la Guerra Civil y el Franquismo*. Madrid: Marcial Pons.

TOTEKING (2019)

*Búnker. Memorias de encierro,
rimas y tiburones blancos.*

Barcelona: Blackie Books.

Una reseña de:

NICOLÁS BUCKLEY

Universidad Metropolitana del Ecuador

nico.buckley.martin@gmail.com

Si en España pensamos en estudios culturales, posiblemente la primera imagen que nos venga a la cabeza sea la de una película de Pedro Almodóvar o una canción de Alaska. La visibilización de la comunidad gay o el uso desenfrenado de drogas como la heroína marcaron la movida madrileña, que terminó a mediados de unos años ochenta a la vez que comenzaba otro movimiento contracultural con una carga mayor de significación política, el rock radical vasco. Los estudios culturales tienen su origen en una Inglaterra de postguerra (los años cincuenta) donde una serie de intelectuales trataron de democratizar la enseñanza haciendo que los alumnos provenientes de familias de clase trabajadora tuvieran acceso a diferentes formas de cultura. Sin embargo, la verdadera herencia del rock radical vasco fue el Punk Británico y su “God Save the Queen” donde los Sex Pistols denunciaban un nacionalismo inglés que escondía un ‘fascismo popular’. Precisamente la consolidación de los estudios culturales vino de la mano de Stuart Hall y su denuncia del thatcherismo como estructura de dominación que conjugaba nacionalismo inglés con un consumo desenfrenado de bienes y servicios. El rock radical vasco denunció, desde este mismo paradigma, cómo el nacionalismo español se consolidó en una España ‘post-transición’ donde la ‘cultura de las clases medias’ (escalar económicamente en la estructura social) se hizo predominante durante los años ochenta. Sin embargo, parece que tras la explosión de identidades sexuales que desató la movida madrileña y la subsecuente crítica feroz que realizó el rock radical vasco a un estado español que acorde con sus líricas no había acabado de ‘desfasticizarse’, no ha habido un movimiento cultural en España digno de ser analizado desde los estudios culturales.

Sin él saberlo, Manuel González Rodríguez, un nombre anónimo al que el público reconoce por su *alter ego* Tote King, ha venido con *Búnker* a llenar ese vacío. El *hip-hop*, que como movimiento cultural está compuesto de cuatro elementos (el MC pone la voz, el DJ trae el sonido, el Graffiti da la expresión de color y el Breakdancing pone los ‘bailes acrobáticos’) se consolidó en España a finales de los años noventa. Teniendo en cuenta que Tote simboliza una generación de raperos (posiblemente su coetáneo más conocido sea Rapsusklei) que empezaron como artistas durante lo que algunos economistas calificaron como el “milagro económico” del primer gobierno de José María Aznar (1996-2000), sus primeros encuentros con la cultura *hip-hop* se pueden enmarcar en su rechazo a una sociedad española en la que el ‘estatus económico’ marcaba cada vez más las relaciones sociales. “Viajar a tus recuerdos es buscar pelea”. Así califica Tote sus primeros años de edad adulta en su ciudad natal, Sevilla. El cariño que siente Tote hacía la cultura popular andaluza (por ejemplo, reconociendo su gran sentido del humor), se transforma en desprecio hacia unos valores consumistas que poseen una buena parte de sus paisanos. “Tuve que hablarles en el idioma del dinero y la conquista, porque no hubiesen comprendido el lenguaje de la pasión aunque la tuvieran delante una vez al año saliendo de la iglesia del Salvador”. Grupos pioneros del *hip-hop* como el Club de los Poetas Violentos (CPV) en Madrid o 7 Notas 7 Colores en Barcelona se consolidaban a finales de unos años noventa con un lenguaje que escupía rabia frente a una sociedad española que empezaba a vivir lo que más tarde los españoles conocimos como “los años del ladrillo”. La cultura *hip-hop* nacía en España precisa-

mente como una contrarréplica a la ‘sociedad de la abundancia’. Y es posible que a los historiadores se nos haya escapado este dato precisamente porque los raperos criticaban el consumismo de las clases medias usando su mismo lenguaje.

“Eso hizo por mí esta ciudad. Obligarme a convertirme en un hijo de puta”. Tote nos recuerda una y otra vez a lo largo del libro lo pesado y amargo que era ser ‘rapero’ (hay que recordar que esta palabra casi no se usa dentro de la cultura *hip-hop*) en la Sevilla de principios del 2000. Fue su paso por la universidad, y concretamente la experiencia con un profesor de la carrera de Filología Inglesa que le nombró ante todos los demás alumnos de la clase como “figura del rap español” cuando Tote entendió que estaba haciendo algo especial. Y es precisamente este dato lo que nos ayuda a entender el *hip-hop* y cómo este fenómeno ha pasado tan desapercibido desde los estudios culturales en España. Tanto la movida madrileña (en su expresión de desenfreno y liberación sexual) como el rock radical vasco (en su faceta de crítica al Estado y al sistema económico) alcanzaron diferentes cotas de poder. El primero no supuso un desafío al sistema imperante, y precisamente por este hecho fue recordada por la ‘generación de la Transición’ como una época dorada donde por primera vez los españoles se dejaron llevar por un hedonismo que casi no tenía límites. Por otro lado, el rock radical vasco siempre tuvo a la violencia de ETA como estigma, y precisamente esta ‘aura de violencia’ confirió a esta cultura cierto ‘estatus de poder’ frente a un *establishment* español que constantemente lo contrapuso a su idea de democracia. A principios del 2000, artistas como Tote King, Frank-T o Arianna Puello denunciaban en sus letras la agresividad que había traído la ‘cultura de consu-

mo' a la sociedad española. El lenguaje 'soez' que utilizaban estos raperos en sus letras que les hacía ser constantemente censurados en los medios de comunicación (hoy en día es ya *vox populi* el hecho de que los primeros discos de rap casi no aparecieron en las principales radios de España). Y es precisamente el hecho de que el *hip-hop* siempre se mantuvo en la periferia (tanto sociológica como mediáticamente) lo que hizo que este movimiento nunca fuese considerado por lo que los académicos llamaban, de una forma algo elitista, 'cultura'.

Sin embargo, si algo ha definido a los estudios culturales que provenían de Gran Bretaña, fue la persistencia en poner el foco de análisis en la periferia (clases trabajadoras, inmigración, etc.). La gran mayoría de los artistas que empezaron a hacer rap en España han provenido de barrios de clase trabajadora. Sin embargo, la 'cultura de barrio' que estos raperos españoles vivieron fue muy diferente que la influencia que todos ellos recibieron de la 'vida en el gueto' que se daba en las principales ciudades de Estados Unidos. En un capítulo de *Búnker* Tote cuenta una experiencia de cómo antes de empezar a ganarse la vida con el rap se marcha fuera de España con un programa que, en sus palabras, "estaba destinado a conseguir mano de obra extranjera extremadamente barata para Estados Unidos". Si el trabajo duro en el restaurante provocaba en Tote cierta añoranza sobre su vida en Sevilla, había algo que le retenía a aguantar en Estados Unidos. ¿Cómo sería ese lugar llamado 'gueto' del que constantemente hablaban sus 'raperos americanos' de referencia? Un día Tote decide visitar a una compañera de trabajo que vive en uno de esos 'guetos' de Chicago. Entonces Tote se confunde de parada de tren y al salir de la estación un grupo de personas intenta atraccarle cuando en ese

instante su amiga aparece y logra salvarle de que le pase algo aún peor. Cuando Tote se encamina a la casa de su compañera de trabajo, la atmósfera del lugar donde ella vive la resume de la siguiente manera: "Cuando vi que el baño era compartido por todo el bloque y que estaba en la entreplanta sentí ganas de llorar". La 'periferia' de Chicago era muy diferente de la de Sevilla, y por lo tanto la 'identidad de barrio', por mucho 'rap americano' que escuchasen jóvenes como Tote, no se constituía de igual manera en ambas zonas del atlántico. ¿Qué hacía entonces al rap español tan especial como para formar parte de la 'cultura *hip-hop*'?

Precisamente los orígenes del *hip-hop* en España se caracterizan por romantizar la vida en el 'gueto' y a la vez renegar de los cambios que sufre el mismo movimiento *hip-hop* en Estados Unidos. Hay que recordar que a partir del año 2000 raperos como Jay-Z, Redman o Dr. Dre empiezan a sacar videoclips en los que 'la vida en el gueto' es sustituida por lujosas casas con piscina donde los mismos raperos se enorgullecen de haber formado parte de uno de los principales dogmas del capitalismo, el llamado 'ascensor social'. En un capítulo de *Búnker*, Tote explica cómo es testigo de una sociedad española que cambia la manera en que se ve a sí misma precisamente a través de un canal de música proveniente de Estados Unidos: "¿Cuándo se puso de moda ser idiota? [...] Justo cuando la MTV nos permitió saber cómo era el interior de la mansión de Michael Jordan. Cuando yo era pequeño, soñábamos con jugar al baloncesto como Michael Jordan, no con tener su casa". A lo largo de todo el libro, Tote habla constantemente de una contradicción que no solo vive él, sino también el resto de raperos españoles de su generación. La forma de suplir las insegurida-

des de una España que no les trata con el respeto artístico que seguramente merezcan es mostrar permanentemente su ego en las rimas (ver el videoclip de Tote King “Ahora vivo de esto”). Y este ego va asociado, la mayoría de las veces, con el dinero. Las continuas menciones de Tote a lo largo del libro en las que admite que las muestras de superioridad que a veces muestra en sus letras son producto de sus inseguridades personales abren un interrogante al lector que previamente ha tenido la oportunidad de escuchar sus discos: ¿Por qué hasta el día de hoy sus letras siguen impregnadas de este ego? La respuesta es que, en cierta forma, aspirar a vivir en la casa de Michael Jordan es parte de la cultura que se manifiesta en forma de deseo (llamada neoliberalismo) desde donde el *hip-hop* evolucionó tanto en Europa como en Estados Unidos durante los años ochenta y noventa.

Tote King tiene una frase de una canción del disco *Música para enfermos* que dice así: “Yo no soy un artista, ahora bien, el artesano número uno”. Es interesante observar cómo los españoles nunca han tomado demasiado en serio a la cultura *hip-hop*, y cómo a su vez tampoco los raperos españoles se han tomado demasiado en serio a sí mismos. En uno de los últimos capítulos del libro, Tote habla del proceso de creación artística. Desde su bloc de notas hasta el beat que fabrica con el productor, todo el proceso parece caótico, o simplemente se da desde una ‘libre asociación de imágenes’. De hecho, a lo largo del capítulo Tote enfatiza que algunas de sus canciones más exitosas no solo salieron a través de una serie de imágenes aleatorias que le venían a la cabeza, sino que además algunos de los mejores ritmos que ha compuesto con su productor “surgían arrastrando *samples* (muestras de música) al azar”. El rap representa por exce-

lencia el producto de una cultura de masas donde la repetición, o incluso la copia, es la esencia misma de este sonido enlatado. Tote lo simplifica así: “La realidad es que copio. He copiado siempre y copiaremos todos”. Para el lector no especializado en rap, desde el *sampler* (o como muchas instrumentales de rap se componen con melodías de música clásica) podemos observar cómo algunas de las canciones más famosas de rap tienen el sello de Mozart, Chopin o Wagner, sin que este hecho, el plagio, tenga nada de conflictivo en la cultura *hip-hop*. El sello particular de esta cultura se basa precisamente en que los raperos no solo no demandan la aprobación de las masas, sino que aceptan (aunque este hecho esté sujeto a polémica) que no son artistas. El rimador, el artesano o el Maestro de Ceremonias (MC) son solo sinónimos para enfatizar que ser rapero es más un oficio que un arte. Al igual que el juglar en la edad media, el rapero sabe que su función principal es entretener, y no tiene ningún problema en asumir ese rol.

Si las fronteras entre el arte y el *hip-hop* son difusas, podríamos entender el concepto de cultura simplemente desde las historias que las personas se cuentan unas a otras para tratar de dar sentido a sus vidas. ¿Es por lo tanto el *hip-hop* en España parte de la ‘cultura de masas’ o de la ‘cultura popular’? Teniendo en cuenta que la modernidad ha hecho que estos dos términos sean sinónimos, probablemente lo que nos muestra Búnker es que el rap, como parte del *hip-hop* y a la vez como parte de la música urbana, representa una de las primeras culturas ‘postmodernas’. Casi de una forma metafórica, durante el libro Tote relata con un tono tierno historias de su familia. De un padre que se murió antes de lo esperado, de una madre que se sacó una carrera universitaria mientras cui-

daba de sus hijos, o de un hermano que siguió (de manera exitosa) sus pasos en el *hip-hop*. Es la familia (de la que también formarían parte sus mejores amigos y la novia que le proporciona estabilidad emocional) la que representa para Tote el mundo íntimo que da sentido a su vida. Por el contrario, *Búnker* está lleno de anécdotas donde las drogas, el sexo con desconocidas o el mundo de la fama (por ese orden) le habrían alejado a Tote durante algunas partes de su vida de lo que para él siempre fue lo más importante (su familia). Tote es escéptico (casi nihilista) con toda narrativa que le empuje afuera de su mundo íntimo, de su comunidad. “La idea del amor y el desamor rancio que alimente este mundo de espabilados y desgraciados [...] es hija de la emisora populista y la caja tonta”. No es una casualidad que el prólogo de *Búnker* esté escrito por uno de los autores postmodernos españoles más reconocidos, Enrique Vila-Matas. El *hip-hop* llegó tanto a Estados Unidos como a Europa durante el último tercio del siglo XX para llenar un vacío emocional (o existencial) de unas generaciones en Occidente que por primera vez ya no se identificaban con una idea de progreso (de modernidad) en la que ‘todo iba a ir a mejor’. El *hip-hop* (posiblemente al igual que el punk) nació del desencanto, de la melancolía, y la mayoría de las veces no trató de facilitar respuestas colectivas a los vacíos que trajo la pérdida de confianza en un futuro mejor. Más bien se limitó a describir (y algunas veces a insultar) esos procesos tan agrios que ha vivido (y vive) la primera generación postmoderna.

Como el lector ha podido intuir, a lo largo de toda la reseña rap y *hip-hop* han sido términos intercambiables, prácticamente como si fueran sinónimos. El rap (la música) es inseparable del *hip-hop* (la cultura a la que pertenece), y precisa-

mente lo más interesante de *Búnker* es cómo el ego es indistinguible de la humildad, ya que también forman parte de un mismo mundo. Tote lo expresa de una forma muy clara: “El mismo género del rap trae consigo un egocentrismo ficticio que, en mi caso, asumo como el que sabe que la cayena es muy picante pero la prefiere en su plato”. No es exagerado afirmar que este libro abre una nueva ventana de oportunidad para que los españoles se acerquen a una cultura que muchos desconocen simplemente por no haberla vivido, y otros pocos desprecian porque desprende una irreverencia no fácil de domesticar para el ciudadano medio. No es tampoco difícil pronosticar que tras el éxito comercial de *Búnker* nuevos raperos se atreverán a ‘salir del armario’ y a escribir más libros que recojan un sinfín de ‘paranoias mentales’. Es verdad que otros raperos como Nach o El Chojin ya se han atrevido a publicar libros. Sin embargo, con *Búnker* estamos hablando del nacimiento (o incluso de un manifiesto) de una voluntad que consiste en ‘tratar de no ser visto’, y a la vez poder escupir sobre los problemas reales de la gente. Si hay algo de lo que carece *Búnker* es de lecciones morales. Y no es una casualidad. Los teóricos de la cultura intentarán buscar en *Búnker* un elemento que les encaje para tratar de comprender ‘de qué mundo viene’ Tote. Para darles una pista, el único elemento del *hip-hop* que lo separa de la postmodernidad es su intrínseca filosofía materialista. Parafraseando al legendario grupo Run – D.M.C, “la CNN de los barrios”.

OLAZIREGI, María José;
OTAEGI, Lourdes (2020).

Censura y literatura. Memorias contestadas.

Berlín: Peter Lang.

Una reseña de:

CRISTINA SUÁREZ TOLEDANO

Universidad de Alcalá

cristina.suarez@uah.es

Los diferentes capítulos que conforman el volumen colectivo *Censura y literatura. Memorias contestadas* (2020) giran en torno a la censura franquista que se impuso en España a partir de 1938 y que condicionó la producción cultural durante más de cuarenta años. La edición ha sido coordinada por María José Olaziregi y Lourdes Otaegi, profesoras del Departamento de Lingüística y Estudios Vascos de la Universidad del País Vasco y miembros del grupo de investigación Memoria Histórica en las Literaturas Ibéricas (MHLLI). Como explica Olaziregi en la presentación que introduce el volumen, el afán del mismo no es otro que el de “abordar las actividades censurarias que han afectado a las literaturas española, catalana, gallega y vasca” (Olaziregi, 2020: 9).

El libro se estructura, a lo largo de sus más de cuatrocientas páginas, en tres partes bien diferenciadas temáticamente y está compuesto por veintitrés capítulos, cada uno de ellos a cargo de destacados investigadores que han analizado de forma crítica, apoyados en abundante documentación y datos, la influencia que la censura supuso en obras, trayectorias de autores y géneros literarios bajo la jurisdicción de la dictadura franquista. Si bien la censura aplicada a la literatura sirve como el hilo que vertebra el volumen, también se encuentra espacio en él para la censura que sufrieron las artes plásticas, o incluso para la autocensura y el silencio como medio para tratar de superponerse al trauma sufrido por los miembros de una familia destrozada por la contienda. No se trata de un simple compendio de estudios de caso, sino que el título que nos ocupa traza un vasto panorama que sirve también para reflexionar acerca de la represión cultural ejercida por el franquismo desde perspectivas teóricas con afán

de ampliar y completar el marco de los estudios de censura iniciados en las últimas décadas del siglo pasado. De hecho, uno de los puntos más acertados de *Censura y literatura. Memorias contestadas* se encuentra al final del mismo, en tanto que se reconoce y encomia la labor de los investigadores que llevaron a cabo estudios pioneros en la censura literaria en los ámbitos lingüísticos del castellano, catalán, vasco y gallego: Manuel L. Abellán, Maria Josepa Gallofre i Virgili, Joan Mari Torreal-dai y Xesús Alonso Montero, respectivamente.

La lectura de los artículos que integran este estudio permite tomar conciencia de los numerosos obstáculos que la administración franquista, objetivada a través de los informes elaborados por los censores, impuso a las publicaciones en España. Esas restricciones oficiales se tradujeron en nefastas consecuencias para la cultura escrita en general y, particularmente, para la expresión literaria en catalán, gallego y vasco, dado que su uso se vio perseguido y discriminado en favor del castellano, que servía a la esfera pública de poder como símbolo de unidad nacional.

El primer apartado del libro es el más extenso y se organiza en catorce capítulos que examinan el modo en el que la censura perjudicó a obras, autores, lenguas del espacio ibérico y géneros literarios. Para llevar a cabo esas investigaciones, resulta imprescindible la consulta que los autores han realizado al fondo de Cultura del Archivo General de la Administración (AGA), ubicado en Alcalá de Henares, en el que se conservan los expedientes de censura con los informes realizados por los lectores del servicio de inspección de libros desde la promulgación de la Ley de Prensa de 1938 y hasta el final de la aplicación de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, que vino a reemplazar a la anterior.

Xelo Candel Vila estudia con detalle, en el primer capítulo, las restricciones impuestas por los censores a las obras del poeta barcelonés Jaime Gil de Biedma. La autora, basándose en los informes conservados en el AGA, pone de manifiesto cuáles fueron los poemas peor considerados por la censura por contener versos alusivos a la sexualidad y al erotismo y a la situación sociopolítica de España: “Nostalgie de la Boue”, “Pandémica y celeste”, “Un día de difuntos”, “Apología y petición”... En el segundo capítulo, Xosé Manuel Dasilva plantea el estado de la cuestión acerca de los estudios que relacionan censura y literatura en lengua gallega, tanto creada en ella como traducida desde y a ella. Como bien argumenta Dasilva, los acercamientos a la censura del libro gallego han sido y todavía son menos numerosos que los de las demás lenguas peninsulares. Dasilva, además, aclara y corrige algunos de los tópicos que giran en torno a las obras y autores censurados en gallego y revisa diversos informes que evidencian el interés del régimen por relegar su uso a registros literarios muy concretos como la lírica y el folclore, además del ámbito doméstico. En el tercer capítulo, Idoia Gereñu recompone la manera en la que el teatro vasco desde la preguerra hasta los años ochenta intentó contribuir al fortalecimiento de esa identidad y cultura a pesar de los daños infligidos por parte de una censura empeñada en limitar las representaciones en vasco. Gereñu asimismo defiende que la censura no solo obstaculizó la actividad de los grupos de teatro, sino que también incidió, a través de la autocensura, en el ejercicio de los dramaturgos vascos.

En el siguiente capítulo, Fernando Larraz examina el catálogo y la actividad del editor Luis de Caralt, quien publicó obras expresionistas, ad-

critas a lo que también se ha denominado “tremendismo”, desde mediados de los años cuarenta hasta 1963, fecha tardía en comparación con la que establece la historia literaria para el fin de ese estilo narrativo. Larraz se apoya en la revisión y el análisis de los informes de censura de esas novelas para desmitificar la creencia de que la ideología falangista de Caralt llevó a que la administración franquista tuviera un trato de favor con los textos que presentaba. A continuación, Javier Lluch-Prats analiza la censura que sufrieron los seis títulos que componen la serie *El laberinto mágico* —*Campo cerrado* (1943), *Campo abierto* (1951), *Campo de sangre* (1945), *Campo francés* (1963), *Campo del moro* (1965) y *Campo de los almendros* (1968)— de Max Aub. Lluch-Prats hace hincapié en la limitación que puso el franquismo a la llegada de obras de autores exiliados como Aub, quien publicó las primeras ediciones de la serie en México, y una de ellas en París, y vio muy complicado en muchos casos que sus novelas y cuentos pudieran leerse en España durante la dictadura. Francisco José López Alfonso, en el sexto artículo, advierte de la censura que sufre el protagonista de la novela *Las reputaciones* (2013), del escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez. A través de la figura del caricaturista Mallarino, Vásquez denuncia la represión que se ejerce también en la actualidad en la libertad creadora de los artistas, lo que produce “repugnancia”. Raquel Macchiuci reconstruye el proceso censor y también el de la recepción de la biografía *García Lorca* (1969), escrita por Manuel Vicent, en la que por vez primera, todavía durante la dictadura, se menciona de forma explícita el asesinato del granadino el 18 de agosto de 1936. La autora revisa con detalle tanto el informe de censura de esa obra como los de otros

ensayos análogos en los que se retrataba la figura del poeta y dramaturgo, dejando entrever el cuidado que puso el franquismo en su tratamiento.

Sobre el silencio que la censura trató de imponer a la actividad intelectual y a la obra de Alfonso Sastre escribe Paula Martínez. La autora expone una exhaustiva relación de las más de veinte obras de Sastre que pasaron por la censura, tanto en sus textos como en sus representaciones, y realiza un balance crítico sobre lo que sucedió con ellas y cómo influyó en la trayectoria del autor. Francesc Montero Aulet vincula los diarios, notas y memorias de Josep Pla, Gaziel (pseudónimo de Agustí Calvet) y Manuel Brunet i Solà, tres periodistas y escritores catalanes que, contrarios a la situación sociopolítica que se desarrolló forzosamente en España tras la guerra civil, dejaron plasmado en sus escritos privados las preocupaciones que esta les generaba, ocupando una posición destacada la cuestión lingüística. Berta Muñoz Cáliz incide hábilmente en la desmemoria histórica que en parte se fraguó a través de la censura de obras dramáticas. La autora, además, invita a continuar el trabajo de archivo con expedientes teatrales y aclara que los obstáculos impuestos por el régimen al género dramático no acabaron a la vez que la dictadura, sino que en los ochenta todavía se rechazaron obras que denunciaban los abusos del franquismo y las de autores que previamente habían sido vetados. Otra narración aubiana protagoniza el siguiente estudio, en el cual Joan Oleza revisa con exhaustividad el proceso censorio, en 1971, de la edición de *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* y desgrana meticulosamente las tachaduras que sufrió el texto, consideradas ataques a la moral, según los censores.

Con respecto a la obra del poeta bilbaíno Gabriel Aresti y los códigos lingüísticos y expresivos

que empleó para sortear las prohibiciones de la administración franquista escribe Lourdes Otaegi Imaz. La autora analiza el reflejo de la guerra civil en algunos de los poemarios de Aresti más comprometidos con el antifranquismo y revela las dificultades a las que títulos como *Zuzenbida debekatua/La justicia interdita* (1961), o *Harri eta Herri/Piedra y pueblo* (1964) debieron hacer frente, a pesar de las estrategias utilizadas por el poeta: anagramas, citas en otras lenguas, figuras retóricas, ironía, eufemismos absurdos... (Otaegi Imaz, 2020: 246-247). Xavier Pla rescata una literatura de “las catacumbas”, en palabras del editor Josep M. Cruzet (Editorial Selecta), exponiendo la complicada situación a la que los libros en catalán se enfrentaron en su paso por los trámites censorios, a causa de la represiva política lingüística del franquismo, y las iniciativas que editores como Cruzet y autores como Josep Pla llevaron a cabo para enfrentarla. Cierra este primer apartado el estudio de Beñat Sarasola sobre el largo poema vasco *Euskaldunak/Los vascos*, de Orixe (Nicolás Ormaechea Pellejero), publicado en 1950 y editado en otras tres ocasiones en los treinta años posteriores. Pese a que el primer dictamen que la obra recibió fue positivo, Sarasola analiza el cambio de criterio en posteriores propuestas de reedición que fueron denegadas en los años 1972 y 1976 y lo explica no por el contenido del texto, sino por las circunstancias que rodeaban a su autor y al contexto sociopolítico vasco.

Los cinco capítulos que integran el segundo apartado del volumen constituyen acercamientos a la censura desde perspectivas teóricas y también de carácter extraliterario. Amaia Elizalde Estenaga pone el foco de atención en la necesidad de ampliar el debate académico que ha propiciado la censura

institucional hasta la fecha. Su propuesta pasa por que los trabajos futuros no se ocupen solo de casos concretos, sino que también se enfoquen en suplir las carencias teóricas y metodológicas del estudio académico de la censura en el marco ibérico. El capítulo firmado por Ana Gandara Sorarrain aborda la transmisión de referentes simbólicos a través de la cultura en relación con los contextos de dominación y las prácticas censoras (caracterizadas por la multidireccionalidad, la adaptabilidad y el diacronismo), lo que requiere de un punto de vista sociológico como el que aportan trabajos como los de John B. Thompson. Miren Ibarluzea Santisteban destaca el nexo que se establece entre censura, traducción e ideología y, partiendo desde el caso vasco, destaca las estrategias que los traductores pusieron en marcha, en tanto que actuaron como intermediarios entre el texto y no solo los lectores, sino también los censores. Innovador en este campo es el ensayo de Ismael Manterola Ispizua, que contrapone la libertad creativa de escultores, arquitectos, pintores y expertos relacionados con las artes plásticas con la censura desde 1938 hasta los años ochenta, a pesar de que la Constitución Española de 1978 derogó oficialmente cualquier tipo de censura y reconoció la libertad creativa y de expresión. Para finalizar esta segunda parte, Pio Perez Aldasoro afronta el reto de reconstruir la historia de silencio y autocensura a la que se acogieron, tras los sucesos acaecidos en su seno durante la guerra, algunos de los hermanos de la familia vasca Zapirain Ezeiza, con cuyos descendientes ha podido tratar de cerca esas cuestiones.

En la tercera y última parte del volumen, la más breve, son protagonistas las figuras y los estudios principales de los cuatro precursores de investigaciones sobre censura literaria en los ámbitos cas-

tellano, catalán, vasco y gallego. Larraz valora la importancia de las investigaciones pioneras realizadas por Manuel L. Abellán y el trabajo iniciado con la obra fundacional *Censura y creación literaria en España (1939-1976)* (1980). Manuel Llanas alaba la publicación de Maria Josepa Gallofré i Virgili *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)* (1991), precursora en estudiar la incidencia de la censura en las primeras publicaciones catalanas tras la guerra civil. Olaziregi destaca las meritorias contribuciones del recientemente fallecido Joan Mari Torrealdei al ámbito del libro vasco en relación con la censura, publicadas en títulos como *La censura gubernativa y el libro vasco (1936-1983)* (1995). Por último, Dolores Vilavedra reivindica la labor de Xesús Alonso Montero, investigador profundamente comprometido con la literatura gallega y cuyos trabajos han servido de base a los posteriores estudiosos de la censura en esa lengua.

La colección de ensayos que han compilado y editado Olaziregi y Otaegi no solo arroja luz para aquellos lectores no especializados en el tema, en tanto que abarca una amplia cronología y permite deducir cómo funcionaba la censura franquista como herramienta empleada por el nuevo Estado para controlar y dirigir la producción cultural, sino que también permite entender la postura de los autores frente a la misma así como perfilar las políticas editoriales puestas en marcha por algunos de los editores del siglo pasado. Del volumen, además, se puede extraer un útil y extenso listado de referencias bibliográficas, tanto las ya consideradas clásicas en el campo de estudio como algunas de sus últimas contribuciones. *Censura y literatura. Memorias contestadas* constituye una apreciable contribución a un debate cultural ineludible, y de actualidad, en los estudios

literarios y artísticos como lo es el de la censura franquista. Viene a subrayar perspectivas relevantes como la escasa publicación de obras en catalán, gallego y vasco en el ámbito ibérico, frente a la hegemonía del castellano. El régimen tomó el monolingüismo editorial como uno de los medios para reforzarse y con ello despreció el uso de las otras lenguas de su territorio no solo entre sus hablantes habituales sino también en el terreno literario. Los censores se afanaron en rechazar e impedir la publicación, muchas veces de forma sistemática, de buena parte de las producciones literarias escritas, o traducidas, en esas lenguas y, por consecuencia, anularon la voluntad de unos autores que hubieron de enfrentar las decisiones de la administración presentando, de nuevo, las obras pero traducidas al castellano; difundíendolas a través de cortas tiradas en el extranjero, con lo que su recepción se vio severamente mermada; o, directamente, dejándolas sin publicar a la espera de que la situación política cambiase, lo que conllevó a que todavía hoy algunas permanezcan inéditas en los archivos personales y familiares de los autores, así como en el AGA. Tal y como demuestran algunos de los capítulos del libro, muchas de las obras que sí se publicaron en esas lenguas fueron consideradas de menor calidad por un régimen que incluso creyó que apenas resultarían de interés para los lectores, por lo que al fin y al cabo no revestirían mucho peligro. Las aportaciones de los especialistas que han participado en este trabajo reanudan la discusión en torno a las limitaciones que encontraron las lenguas en el marco ibérico y las artes, en especial la literatura, durante el franquismo y ofrecen una valiosa visión panorámica sobre las prácticas censoras. La lectura de *Censura y literatura. Memorias contesta-*

das puede resultar de interés para el público pero sobre todo se constituye como una referencia de gran utilidad y de consulta casi obligatoria para el resto de investigadores de este campo de estudio.

AMANN, Elizabeth;
ARBAIZA, Diana;
NAVARRETE NAVARRETE, María Teresa;
YOELI-RIMMER, Nettah
(Eds.) (2020).

Con el franquismo en el retrovisor. Las representaciones culturales de la dictadura en la democracia (1975-2018).

Madrid: Iberoamericana
Frankfurt am Main: Vervuert.

Una reseña de:

MIGUEL ADRIÁN RAMOS GARCÍA
Universitat de València
miaragar@alumni.uv.es

Es sabido que la memoria se cimenta en torno a un principio general que le es prácticamente inherente: el discurso que la conforma se construye a partir de la selección de ciertos acontecimientos y, *ergo*, el olvido de otros. La problemática que este hecho conlleva es más que notable y no hace sino complicarse si se pone el foco en el contexto español actual, en el cual la articulación de un relato coherente sobre el pasado reciente de la nación se presenta como un asunto pendiente en tanto en cuanto aún perviven los efectos de los silencios impuestos. En el panorama cultural, en cambio, sí que se observa un interés por diseñar tal relato y recuperar toda una parte velada de la historia que, en el plano literario, se evidencia con el *boom de la memoria*. Ante el progresivo interés que suscita esta cuestión, surgen estudios que van consolidando un marco conceptual y que se centran en cómo las diferentes manifestaciones artísticas se enfrentan a la tarea de crear una memoria histórica.

Con el franquismo en el retrovisor: las representaciones culturales de la dictadura en la democracia (1975-2018) se presenta, pues, como una obra que se inserta en esta línea al abordar la investigación de determinadas producciones que, desde la democracia, proponen una forma de recordar el franquismo. Para ello, se parte del enfoque que proporcionan los estudios culturales y, como se explicita en la introducción, los análisis que se exponen se basan en los conceptos que surgen de distintas teorías, como de la memoria y la posmemoria, los estudios de género, la narratología o el poscolonialismo. Se hace notar, asimismo, el carácter interdisciplinar del libro en su conjunto, pues se toman como objetos de estudio productos que van desde las novelas —también en su modalidad gráfica— y las obras teatrales

hasta los documentales y las series de televisión.

La poesía de diferentes miembros de la generación del 50 publicada durante el periodo de la Transición muestra, precisamente, la urgencia de recordar el periodo que, en aquel momento, se estaba dejando atrás. María Teresa Navarrete Navarrete se centra en *Los trescientos escalones* (1977) de Francisca Aguirre y en *Viejas voces secretas de la noche* (1981) de Julia Uceda para ilustrar esta idea y dar comienzo a la obra.

La primera autora, hija de una familia republicana, sufrió una fuerte violencia aun después de haber concluido el conflicto civil y refleja en su libro cómo el desamparo padecido durante la posguerra y el resentimiento hacia el régimen — memoria e ideología— suponen elementos axiales en la identidad de aquellos que comparten esta experiencia. Según Navarrete Navarrete, Aguirre, al construir un relato al respecto, se enfrenta a los silencios impuestos tanto en la dictadura como en la Transición y devuelve la dignidad a sus ascendientes a modo de homenaje. La segunda autora, por su parte, procede de un entorno afín a la dictadura y se presenta en *Viejas voces secretas de la noche* como una identidad perturbada ante la incompreensión que le produce haber crecido durante el franquismo. Su propuesta admite varias lecturas: tanto a partir de la poesía mística como desde la psicología analítica o los estudios del trauma es posible analizar las imágenes y figuras que emplea en su escritura para expresar un ejercicio de superación de los hechos vividos.

Se advierte así que “ambas propuestas líricas indican en señalar las consecuencias de crecer en un contexto limitante y opresivo, circunstancia que define a esta generación” (41), lo que lleva a la investigadora a concluir su artículo resaltando la

importancia de la inclusión de dichas obras en los estudios de la memoria, puesto que evidencian la existencia de un deseo por superar los límites a los que se veías sometido ese discurso en aquel momento y permiten problematizar cómo este se construye.

José Jurado Morales pone el foco en la figuración de la posguerra que presenta Carmen Martín Gaité. El ejercicio memorístico es una constante en su producción, pero “no es hasta la llegada de la democracia cuando efectúa un ejercicio consciente y sistemático de rememoración en dos obras que la encumbran” (48), las cuales componen el objeto de estudio de este segundo trabajo. Una de ellas es *El cuarto de atrás* (1978), que se caracteriza por presentar un diálogo entre la dimensión autobiográfica y la colectiva, incidiendo en las sensaciones que experimentó durante aquellas vivencias. La conjunción de ambas dimensiones conduce a que la autora muestre interés por la cotidianidad del momento y que sea esta una de las características de su mirada. El académico subraya que es “un ejercicio introspectivo y catártico que ayuda a la autora a aprehender la intrahistoria del franquismo y a desentrañar su historia personal” (52).

Usos amorosos de la postguerra española (1987) es la segunda de tales obras y se constituye a partir de la unión de los recuerdos personales de Martín Gaité y la investigación que realiza en torno a las consecuencias de la dictadura en la vida de los individuos. El hilo unitivo de los distintos capítulos, que se entretajan a modo de ensayo, es las consideraciones que plantea sobre la mujer y los distintos modelos existentes, incluso los que no se defienden desde el discurso hegemónico. Jurado Morales se detiene así en las particularidades de la rememoración que practica la autora en ambas obras: para componer su relato, su estrategia dis-

cursiva no se fundamenta en posicionarse a nivel ideológico, sino en detenerse en los intrahistórico y mostrar determinados aspectos de lo cotidiano y la educación sentimental de entonces, realizando para todo ello un cruce de lo personal y lo colectivo y los recuerdos y la documentación.

El tercer trabajo versa acerca del papel de los espacios a la hora de construir una memoria en la obra *Un día volveré* (1982) de Juan Marsé. Estableciéndose esta vinculación, el autor problematiza cómo se recuerda el pasado de la posguerra y es este aspecto en lo que se centra Nettah Yoeli-Rimmer para articular su análisis. La investigadora comienza su estudio subrayando la oposición entre algunos de los lugares que se representan en ella, que no reflejan únicamente las diferencias socioeconómicas entre los distintos personajes, sino también el contraste entre los que resultaron vencedores y vencidos en el conflicto civil. Repara, a su vez, en aquellos espacios que describe a partir de la noción foucaultiana de “heterotopía”: lugares intermedios en los que se produce una unión de lo opuesto. Estos, además de favorecer una desestabilización de la dicotomía mencionada, “son necesarios precisamente porque la interacción oficial todavía no se permite” (69).

Asimismo, la oscilación entre el recuerdo y el olvido es otro punto que aborda Yoeli-Rimmer, por una parte, al advertir cómo, en la ficción, es la memoria de los personajes de un barrio lo que posibilita acercarse al pasado, siendo esto analizado mediante el concepto de “memoria colectiva” de Maurice Halbwachs, o cómo el protagonista supone una suerte de anacronismo que lleva a todos ellos a reflexionar de nuevo en torno a lo sucedido tiempo atrás; y, por otra, al demostrar que hay varias escenas que llevan a observar que el

pasado se está olvidando paulatinamente. A este respecto, destaca la relevancia de los lugares de memoria, pues su transformación, desaparición o aniquilamiento a causa de la transformación urbanística tiene una clara significación simbólica. Finaliza su estudio afirmando entonces que

la trama del libro, junto con la estructura narratológica, hace hincapié en la naturaleza colectiva de la memoria y en la inestabilidad de la visión que tiene una colectividad de su pasado. Además, retrata el olvido progresivo como precursor de la amnesia general de la Transición (81-82).

En esta línea por investigar sobre distintas maneras de relacionarse con el pasado desde lo cultural, Elisabeth Amann parte de las obras de teatro *Yo fui actor cuando Franco* (1990), de Ignacio Amestoy Egiguren, y *Perfume de la memoria*, de Miguel Murrillo y compuesta por dos obras cortas de 1990 y 1999, con el objetivo de explorar la figura del homosexual durante la dictadura, concretamente la del actor homosexual. En ellas, se pueden encontrar similitudes y diferencias que permiten seguir profundizando en el ejercicio de la memoria de un país.

De este modo, las dos producciones, siendo la primera un monólogo y la segunda un conjunto de escenas aparentemente poco cohesionadas entre sí que muestran las vivencias de unos personajes durante el franquismo proyectadas desde la democracia, también construyen su argumento moviéndose entre el peso de lo pasado y la proyección hacia el futuro e incluso se ubican, como expone Amann, entre componentes góticos y elementos de la *Bildungsroman*. Se muestra al espectador cómo los protagonistas se ven excluidos de su entorno cuando subvierten

la norma y el camino que les lleva a dedicarse a la interpretación, sugiriéndose así que “ser actor no es solamente una profesión sino también una estrategia de supervivencia durante la dictadura” (97). En este proceso, se subraya, a su vez, un intento por desmontar muchos de los fundamentos ideológicos del régimen que se sustentan en la virilidad del individuo, puesto que incluso se vincula la cultura oficial con el deseo homoerótico.

Un elemento que posibilita diferenciar significativamente ambas obras es, pues, la relación que se establece con el pasado: mientras que la de Amestoy presenta una “falta de resolución de este acto de memoria y el trauma insuperable del pasado” (101), la de Muriello, al contrario, propone una clara superación de lo vivido antes de que llegase la democracia.

Francisco Umbral también es un claro ejemplo de un autor que muestra interés por la memoria histórica en muchas de sus obras y Mónica Carbajosa Pérez estudia en el siguiente trabajo su novela *Madrid 1940* (1993) y la figuración de la posguerra que en ella plasma el escritor. Si bien se ubica rápidamente al lector a partir del título, Carbajosa Pérez hace notar un manejo del tiempo y el espacio flexible que no se limita a la referencia del paratexto, pues Umbral “no está interesado en la cronología (hay evidentes anacronismos, prolepsis, repeticiones) sino en el retrato de época” (108).

La posición de enunciación es claramente provocadora: un protagonista que se identifica con los vencedores y no muestra ninguna clase de arrepentimiento por la represión que ejerce es quien retrata todo ello. Sin embargo, la estrategia discursiva que se esconde detrás es la de reutilizar la retórica falangista para actualizarla y, así, llegar a ridiculizarla. En todo este proceso, la investigado-

ra incide en la fusión entre el autor y el personaje a nivel discursivo, lo que no permite identificar si los juicios que se emiten son de uno u otro y, de este modo, la represión a los vencidos que se presenta trata de ser legitimada a partir de los argumentos que empleaba el bando nacional. A esto se añade que las descripciones que hace de la violencia son tomadas de otras obras literarias que no solo posibilitan hablar, de nuevo, de una actualización de otros materiales, sino de un recurso intertextual.

Así pues, Carbajosa Pérez evidencia una serie de particularidades en la mirada de Umbral: primero, su discurso, que busca ser provocador, tiende a la ambigüedad y, segundo, su interés por retratar en ocasiones lleva a que la exposición de los hechos sea inexacta y confusa.

En el siguiente artículo, Hans Lauge Hansen se centra en las novelas de la memoria publicadas a partir del año 2000 y parte de la diferenciación entre aquellas que tratan sobre la Guerra Civil y la posguerra y aquellas en las que se pone el foco de atención en los años sesenta y setenta con el objetivo de distinguirlas claramente y caracterizarlas de forma sistemática. Para empezar, renuncia al concepto de “posmemoria” de Marianne Hirsch y considera que la categoría de novela afiliativa propuesta por Sebastiaan Faber supone una herramienta de análisis más útil, porque lo que lleva a la creación artística ya no es la comunicación que se da entre las distintas generaciones, sino la solidaridad y la responsabilidad que siente la sociedad en su conjunto a la hora de abordar su pasado.

Analizando las obras sobre la primera etapa del franquismo, se observa que el patrón que las define se fundamenta en que estas se dejan influir por diferentes géneros, evidencian lo que se ha denominado una estética forense en la medi-

da en que uno de los principales ejes que articula el relato y la diégesis es investigar y descubrir los acontecimientos del pasado y, por último, muestran un interés por recordar a la víctima republicana. Las que tratan sobre el franquismo tardío, en cambio, se basan en explorar la figura del victimario y tienen un enfoque determinado: “El interés que una a estas novelas es llegar a conocer los mecanismos que conducen a personas normales a cometer crímenes, políticos o no, o al menos a identificarse con los sistemas que los cometen” (134), aunque sin llegar a excusarlos. Lauge Hansen destaca entonces una obra como *El día de mañana* (2011), de Ignacio Martínez Pisón, cuya finalidad es precisamente esa.

Por lo tanto, es posible distinguir un grupo de novelas de otras, ya que, por una parte, las que tematizan un periodo cronológicamente anterior, al centrarse en la víctima, se proyectan hacia el pasado tratando de hacer justicia con lo ocurrido en la Guerra Civil y en la posguerra y, por otra, la proyección de las que construyen un discurso en torno a los últimos años de la dictadura va dirigida hacia el futuro por cómo se pretende que lo que ahí se expone sirva para evitar que ciertos acontecimientos vuelvan a ocurrir.

La investigadora Irene Donate Laffitte detecta, en el artículo con el que continúa la obra, unos códigos con los que funcionan muchas novelas de la memoria al presentar un juego con el tiempo similar. Analiza concretamente los elementos significativos que articulan la historia y los artificios técnicos que se emplean a partir de ciertas nociones de la narratología y de la terminología de Genette. Para extraer unas conclusiones generales, se centra en *El hijo del acordeonista* (2003), de Bernardo Atxaga; *Las voces del Pamano* (2004), de Jaume

Cabré; *Los rojos de ultramar* (2004), de Jordi Soler; *Mala gente que camina* (2006), de Benjamín Prado y *El corazón helado* (2007) de Almudena Grandes.

En cuanto al planteamiento argumental, observa que todas ellas parten de una premisa parecida en la que los personajes, en el presente, se ven obligados a mirar hacia el pasado e investigar sobre algún suceso ocurrido en la dictadura que muestra alguna injusticia que fue olvidada y relegada a un segundo plano por el discurso oficial y cuyo descubrimiento llevará a dar un nuevo sentido a sus raíces y sus vidas en general. Además, así no solo se comprende el presente, sino que también se replantea o reorienta el futuro de tales personajes y, en suma, “pasado, presente y futuro, inevitablemente conectados, quedan vinculados en una relación de causa-consecuencia que los novelistas construyen con esquemas temporales similares” (162). Respecto a la articulación del relato, Donate Laffitte repasa en la presencia de dos tiempos de la enunciación, uno que se sitúa en el siglo XXI y otro en el siglo XX, combinándose de modo que la autenticidad y verosimilitud de la ficción se ve claramente reforzada. Se puede destacar entonces una intención por potenciar este último aspecto que, entre otros recursos, se evidencia por cómo se emplean ciertos mecanismos propios del género testimonial que incluso llevan a pensar en estas obras como una forma de *docuficción* o se favorece una ambigüedad en la voz que enuncia, pues es difícil separar la figura del narrador de la del autor. Así pues, si bien hay múltiples puntos de las cinco novelas en los que también se siguen unas mismas fórmulas, se subraya que en verdad el enfoque de todas en su dimensión política y ética es distinto:

en *El hijo del acordeonista* se cierra el pasado con nostalgia; en *Los rojos de ultramar* el futuro se

afronta con resignación; en *Las voces de Pama-no* el futuro se presenta lleno de amenazas; en *Mala gente que camina* se encara con escepticismo y en *El corazón helado* con esperanza (165).

Sebastiaan Faber, por su parte, destaca que, en España, múltiples cuestiones relacionadas con la dictadura continúan siendo temas polémicos y ampliamente debatidos, hecho que en verdad puede ser entendido como algo positivo: “lo es, sobre todo, a la luz de lo que durante muchos años fue una abrumadora falta de conocimientos históricos sobre los años republicanos, la Guerra Civil y el franquismo entre el público general” (170). Es ahora cuando la memoria empieza a ser un punto de sumo interés que incluso llega a ser exigido y defendido como un derecho social ante el cual los poderes públicos deberían responder, sin embargo, todavía se encuentran grandes obstáculos que dificultan la consecución de este objetivo.

Faber, pues, enfoca su trabajo hacia una de las principales vías que ha llevado a que la sociedad española sea consciente de la responsabilidad colectiva que se ha de tener para con el discurso que conforma la nación: los documentales televisivos de carácter histórico. La producción de los documentalistas Montse Armengou y Ricard Belis, en colaboración con la televisión pública catalana, ha demostrado tener una enorme significatividad a este respecto, pues ha posibilitado la divulgación y posterior sensibilización en lo que concierne al pasado del país y, asimismo,

han ayudado a fomentar el nacimiento de un *nuevo sentido común* en torno a la memoria y la historia del siglo xx español: una nueva base de conocimiento compartido que ha dificultado la defensa de ideas sobre el pasa-

do franquista —e ideas sobre la mejor forma para la España del presente de relacionarse con ese pasado— que hace veinte años pocos se atreverían a cuestionar públicamente (185).

Habiendo producido seis obras audiovisuales desde 2002 hasta 2016 que tematizan tal problemática, el investigador señala que este equipo ha logrado distinguirse así, entre otros aspectos, por descubrir ante la opinión pública sucesos que eran completamente desconocidos mediante un método que combina la investigación periodística y académica, posicionarse de manera comprometida apuntando claramente a las distintas injusticias acometidas que han sido ignoradas por el Estado o tratar de analizar el franquismo contextualizándolo y comparándolo con otras dictaduras.

En la televisión, pueden encontrarse entonces representaciones culturales del franquismo que pueden influir en gran medida en la percepción que tiene la sociedad sobre el periodo en cuestión y así lo demuestra también una serie como *El Caso. Crónica de Sucesos*, que se emitió en 2016 en TVE y trata sobre un semanario real muy conocido que se publicó desde 1952 hasta 1987. La propuesta artística, siendo una idea de Fernando Guillén Cuervo que contó con el apoyo de la productora Plano a Plano, ficcionaliza las vivencias del grupo encargado de investigar los distintos sucesos sobre los que luego se escribía mostrando, primero, una determinada figuración del periodismo de aquellos años y sus circunstancias y, segundo, de la situación de las mujeres en aquel momento.

María Isabel Menéndez Menéndez estudia ambos aspectos y determina que, aunque se emplean técnicas estéticas mediante las que se busca potenciar el carácter realista de la serie, la presentación de cómo los personajes se enfrentan a la censura

responde a una mirada nostálgica que conduce a idealizar la profesión y sus retos. Dicha idealización también se observa en el tratamiento que se hace de los personajes femeninos al plantearse un contexto en el que las mujeres pueden sobreponerse a aquello que les viene impuesto y actuar de manera autónoma: se trata de “personajes que son muy bien recibidos por las audiencias actuales pero que, desde el punto de vista de la realidad histórica, presentan menos verosimilitud” (203). Todo ello lleva a la investigadora a ver en tal representación un deseo de lo que debería haber sido y no un reflejo próximo a la realidad. En definitiva, sería una lectura actual de aquellos años que, pese a tender en ocasiones a la nostalgia o la idealización, sí que “recupera y repara la historia sobre derechos fundamentales como el ejercicio de la libertad de información y sobre las libertades individuales de las mujeres” (208) con un tono crítico.

Como se va esbozando, la memoria es un tema que se desarrolla en una gran variedad de producciones culturales y así ocurre también con la novela gráfica. En el siguiente artículo, Lieve Behiels analiza *El ala rota*, del guionista Antonio Altarriba y el dibujante Kim: un cómic con tintes autobiográficos en el que Altarriba trata de indagar en lo que vivió su propia madre durante el siglo xx y cómo se configuró su personalidad. Previamente, publicó uno en el que repasaba la vida de su padre, no obstante, decide sumergirse de nuevo en la creación artística cuando se percató de que no había atendido a la figura materna.

La académica estudia así cómo ella “queda modelada por su entorno social” (216) poniendo el foco tanto en la narración como en los elementos visuales y rescatando algunas de las explicaciones que Altarriba hizo de la obra. La madre

del narrador, que tiene una minusvalía desde su nacimiento, desarrolla desde su infancia una gran fe que le acompaña toda su vida y que, en ocasiones, le da valor para enfrentarse a diversas situaciones o tomar decisiones complicadas. A esta característica del personaje, según Behiels, se suma su domesticidad, que hasta le permite encontrar un empleo sirviendo en una residencia una vez abandona el pueblo y se muda a la ciudad.

En cualquier caso, merece subrayarse que ciertos acontecimientos vinculados ya con la dimensión política de aquel contexto también se ven reflejados en la obra en los momentos en los que el personaje participa en ellos indirectamente, aunque siempre predominando la intrahistoria en el relato. Al final, lo que se demuestra a partir de la figuración contextual que se presenta es que esta mujer no fue ninguna víctima y logró sobreponerse a todos los obstáculos que se le fueron presentando. Podría indicarse entonces que “el periodo de posguerra, reconstruido en *El ala rota*, fue fundamental en la vida de esta figura, ya que la emigración del pueblo a la ciudad le proporcionó autonomía y desarrollo profesional” (232).

El trabajo con el que se cierra el libro es de Diana Arbaiza y este trata sobre la forma en la que, en la cultura, se abordan las intervenciones coloniales. El caso de España es particular por el silencio de la Transición, que derivó en que no se debatiera sobre las relaciones mantenidas hasta el momento con las colonias. Por consiguiente, lo sucedido en Guinea Ecuatorial pasó a ser olvidado y muchas manifestaciones culturales tratan de recuperar aquellos sucesos, aunque, al hacerlo, tienden a exponer un discurso nostálgico en el que no se reconocen los errores y la cordialidad entre ambos lugares parece ser lo único a lo que aspiran.

La obra de Luis Leante *Annobón* (2017), que construye una ficción en torno a la figura de un guardia civil real que se hizo con ciertos territorios de Guinea llegando incluso a asesinar a su gobernador, interesa por las distintas modulaciones que hace del tratamiento habitual de la colonia. Arbaiza destaca así cómo el autor articula y desarrolla la relación entre la colonia y el Madrid en la posguerra: ambos son “espacios de violencia autoritaria en los que se aplican formas de conocimiento coloniales en la manera en la que se concibe y se implementa la represión del otro y se imagina el territorio como un espacio legítimo que dominar” (245). En este sentido, se influyen recíprocamente en la medida en que, por ejemplo, en la metrópolis se aplican durante el conflicto civil y la posguerra las dinámicas de dominación e imposición llevadas a cabo en la colonia y en el espacio dominado se proyectan los deseos y ambiciones que surgen desde la península.

Igualmente, la investigadora destaca el modo en que Leante se enfrenta a la tarea de escribir sobre el pasado y la violencia. Este es un aspecto que aparece problematizado de diversas formas: se muestra la dificultad de que haya un relato unificado sin discrepancias y se evita profundizar en las descripciones y los detalles sobre los acontecimientos más violentos por temor a simplificarlos, recurrir a estereotipos o convertirlos indeseadamente en un simple objeto artístico. Aun así, se aprecian diferencias en la aproximación que se realiza de la posguerra española, más flexible y ficcionalizada, y la del pasado ecuatoriano, más rigurosa y basada en una documentación real. Todo ello llevaría a hablar de un autor no solo consciente de la relación entre ambos lugares y su pasado, sino de la dificultad que conlleva el ejercicio de la memoria.

En conclusión, este libro supone una continuación en la labor de estudiar cómo las producciones artísticas contribuyen a crear una memoria histórica en España. Su lectura permite observar que son muchas las propuestas culturales que problematizan cómo se ha llegado a configurar la nación a partir de unos determinados discursos y formas de recordar y narrar lo ocurrido, lo que refleja una sociedad cada vez más consciente de su pasado y su presente. El retrovisor al que se alude en el paratexto no hace entonces sino evidenciar que, en el rumbo que se está tomando a nivel colectivo, el franquismo está directamente en la parte posterior y todavía es posible vislumbrarlo con claridad. Desde esta perspectiva y como esbozan muchos de los investigadores mencionados, abordarlo de manera crítica, debatirlo y reflexionar sobre ello actuando en consecuencia es una tarea pendiente.

VILLAR HERNÁNDEZ, Paz
(Ed.) (2021).

Retóricas negativas: la desinformación de derecha radical y su cobertura mediática.

Valencia: Tirant lo Blanch.

Una reseña de:

Teresa Aguilar Solves

Universitat de València

teresa.aguilar-solves@fundacions.uv.es

En la fotografía que ilustra la portada de este volumen, una amalgama de cámaras al hombro, también de brazos de micrófonos, apuntan en una misma dirección. Señalan a algo o a alguien. Más allá del eterno debate sobre si se debe cubrir en mayor o menor medida, con más o menos intensidad, la información sobre los partidos de extrema derecha, sobre si esas cámaras y esos micrófonos ejercen más de altavoces o asumen la función de meros transmisores de información, lo cierto es que el estilo comunicativo de la derecha radical ya está instalado en la agenda mediática. En eso se centra, precisamente, este volumen.

El libro *Retóricas negativas: la desinformación de derecha radical y su cobertura mediática* pone el foco en las estrategias discursivas de la derecha más extremista en tres países del arco Mediterráneo: España, Italia y Francia. Se trata de un trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación *PRODISNET 2: Procesos discursivos en internet: desplazamientos enunciativos y efectos hiperbólicos en el discurso político*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y la Unión Europea, dirigido por la catedrática de Lingüística de la Universitat de València Beatriz Gallardo Paúls.

Este proyecto, PRODISNET, surgió con una clara vocación interdisciplinar; conjugar las bases teóricas de la pragmática y la teoría de la enunciación con nociones fundamentales de la teoría de la comunicación mediática y digital. Su extensa producción científica, entre la que se encuentra este volumen, plantea una visión integral del discurso político contemporáneo a partir de un acercamiento lingüístico, semiótico, filológico y comunicativo, con el cometido de superar la fragmentación disciplinar desde la que habitualmente se aborda esta temática. En este volumen

intervienen académicos de diferentes universidades españolas (Universitat de València, Universidad de Sevilla, Universidad Internacional de Valencia) e italianas (Università di Pisa), todos ellos miembros de este grupo de investigación.

El porqué de este libro se esgrime en la presentación del volumen por parte de la editora, Paz Villar: el cambio pendular en la política de la Europa occidental desde la socialdemocracia hasta posiciones de extrema derecha ha alimentado discursos hasta hace poco ausentes en la esfera política. España fue la excepción dentro del mapa europeo, hasta 2018. Estas páginas analizan el fenómeno dialógico denominado “retórica negativa” o “retórica de la negación”.

A este libro le dan forma ocho textos con un enfoque claramente diferenciado. El primero de ellos pone el foco en el contexto europeo y nacional y da cuenta de la evolución de la derecha radical populista sin perder de vista las diferencias ideológicas, programáticas y organizativas de los distintos partidos y movimientos. Hacia el final de su texto, Oñate pone sobre la mesa un interesante debate sobre el uso sofisticado de las redes sociales que hacen desde estos partidos políticos, sobre la cobertura negativa que no perjudica a los actores populistas, y sobre la dinámica de *recíproco interés* que une a los partidos políticos y a los medios de comunicación.

Los capítulos que firman Gallardo y Enguix por un lado y Carpi y García Jiménez por otro se centran en cuestiones mucho más concretas: los ataques a la prensa y la competencia informativa en el discurso de la derecha radical, los marcos metafóricos en la prensa —Italia y España— y las redes sociales como espacios donde eludir la vigilancia crítica, respectivamente.

Estos tres bloques abordan cuestiones muy específicas, como el análisis de las metáforas en el diario *El Español* o en *Il Giornale* del texto de Carpi o los contenidos implícitos en los mensajes tuiteados por Abascal y Salvini con el objetivo de comparar estilos en el texto de García Jiménez. Mención especial merece la propuesta de Gallardo y Enguix, que además de su análisis sobre lo que califican como *discurso agonístico* plantean una breve pero valiosa propuesta de medidas de contención ante los procesos de desinformación.

Este libro también recoge textos dedicados exclusivamente a la formación política de extrema derecha española, VOX, firmados por Mancera y Hernández; Oleaque, Pelliser Rossell y Pellicer Lázaro; y Gallardo y Madrid y el capítulo dedicado al partido francés de Le Pen, firmado por Sini.

Aunque integran un volumen simétrico y acorde, estos capítulos ponen el foco en dinámicas comunicativas muy concretas, muy específicas, de las citadas formaciones políticas. Mancera y Villar se centran en el comportamiento lingüístico-comunicativo de los titulares periodísticos de los actos de VOX en los ocho diarios con más audiencia en España en un periodo concreto del año 2019. Oleaque, Pelliser Rossell y Pellicer Lázaro, por su parte, dirigen su atención a la utilización del término *España* en el discurso de Twitter de VOX. Gallardo y Madrid profundizan en el concepto de *densidad diferencial* a partir de la selección de un corpus de prensa de las fechas anteriores a las elecciones andaluzas de 2018, en las que VOX obtuvo una gran representación.

El capítulo firmado por Sini pone el foco de su análisis en el partido de ultraderecha francés *Rassemblement National*, la construcción discursiva y mediática de su líder, Marine Le

Pen, y la creación de lo que Sini denomina un *ideolecto frontista* que singulariza el partido.

Desde la neurología se sostiene que el lenguaje agresivo nos impide comprender, ya que nuestra atención se concentra en esquivar golpes. El interés de este trabajo radica, de entrada, en la voluntad de desgranar esa retórica comunicativa que caracteriza a la derecha radical.

En el ámbito académico se detecta cierto auge en el análisis del éxito de VOX desde múltiples perspectivas, no solo la comunicativa, pero el enfoque que plantea el volumen que edita Paz Villar es, sin duda, muy novedoso: el rigor y la solidez de las firmas, la multidisciplinariedad de su mirada con una voluntad integradora, sus perspectivas a la hora de abordar el entorno discursivo y mediático y la trascendencia que plantea cada una de las aportaciones convierten a este volumen en imprescindible.

URIARTE, Javier
(2020).

The Desertmakers: Travel, War, and the State in Latin America.

Milton: Routledge.

Una reseña de:

CLAUDIO VÉLIZ ROJAS

Universidad de los Andes, Chile

cvelizro@gmail.com

¿De dónde proviene la guerra? ¿qué la desata? ¿cuáles son sus resultados? Estas son solo algunas de las preguntas en las que circula el discurso sobre las potencialidades del conflicto en su máxima expresión y su peligrosa tendencia a escalar la violencia a un nivel de confrontación indefinido y aniquilador (Girard, 2010: 21-56). En el caso latinoamericano y puntualmente en el panorama del XIX, la guerra fue parte de un tópico común alimentado por diversas variantes. Elementos tales como la debilidad del Estado latinoamericano (Centeno, 2002), intereses partidistas que detonan extensas guerras civiles, así como caudillos que incendian la región son motivos recurrentes para explicar a este “auténtico camaleón” (Clausewitz, 2005: 33) que, no obstante, pareciera tener en común denominador el factor económico tras gran parte de sus estallidos. Ahora, si bien los momentos bélicos en América del Sur podemos apreciarlos como una constante, la permanente crisis no obstaculizó el desplazamiento de diversos intelectuales y escritores que pusieron sus miradas al servicio de narrar el conflicto tanto en su génesis como en desarrollo y consecuencias. Es en este punto, el cruce entre el relato de viaje y la guerra, que hallamos el libro de Javier Uriarte, *The Desertmakers. Travel, War and State in Latin America* (2020). La lectura realizada por Uriarte sobre el conflicto en Latinoamérica durante el siglo XIX permite ahondar en la narración establecida por diversos autores latinoamericanos y europeos respecto de las formas que adquirió el fenómeno bélico en tres momentos icónicos de la región: la guerra de la Triple Alianza (1864-1870), la denominada “Conquista del Desierto” en Argentina (1878-1885), así como la guerra de Canudos en Brasil (1893-1897).

El libro nos ofrece una visión determinada

sobre un tema que predominantemente ha sido estudiado en su aspecto histórico o económico, mas no desde la perspectiva de la crítica cultural. El impacto del fenómeno bélico en el plano de las discursividades es un enfoque que ya había sido sondeado en texto colectivo anterior de Javier Uriarte y Felipe Martínez Pinzón, *Entre el humo y la niebla. Guerra y Cultura en América Latina* (2016), sin embargo, es en el libro que ahora comentamos donde el cruce entre lo social y lo literario adquiere consolidación respecto al estudio de la guerra y su narrativa. Desde la introducción al texto, el autor nos muestra con claridad cuáles serán los derroteros a seguir: poner en evidencia las vinculaciones entre las modalidades de expansión y funcionamiento del Estado latinoamericano en guerra, así como una manera distinta de leer la literatura de viajes impulsada por la mirada de estos narradores testigos sobre las repercusiones de estos variados momentos de crisis.

El primer capítulo indaga en la narrativa de Richard Burton (1821-1890), específicamente en *Letters from the Battle-Fields of Paraguay* (1870) para analizar la relación entre el Estado y la guerra de la Triple Alianza reconociendo en este hito de la historia latinoamericana una potencia generadora de expansión y desiertos. La guerra de la Triple Alianza es uno de los conflictos que, junto a la guerra del Pacífico (1879-1884) definieron geopolíticamente las relaciones territoriales de América del Sur. Según el análisis del Luc Capdevila, este conflicto en que los estados de Brazil, Argentina y Uruguay por espacio siete años lograron “derribar al estado paraguayo” ocasionó la pérdida del 40% del territorio disputado por Paraguay, destruyó su economía, así como aproximadamente un 80% de la población de hombres en edad de

portar armas de este mismo país sucumbieron en la guerra (2014: 204-205). Esta violencia inusitada, según Capdevila, se explica reconociendo el poder de estos estados tanto para cautivar con un discurso identitario nacional al tiempo que también dichos estados lograron desarrollar una alta capacidad para movilizar recursos e imponer soberanía (2014: 2018). Desde esta perspectiva y aplicando lo teorizado por Henri Lefebvre sobre la relación entre el capitalismo y la apropiación del espacio, el texto de Uriarte detecta en la narrativa sobre la guerra inscrita por Burton las huellas de la fuerza expansiva del Estado en tanto práctica imperial pues: “in an activity typical of imperial conquest, the state swallows up territories and populations: war is pure deglutition” (27). Según Uriarte, es posible leer esta guerra, a través de la narrativa de viajero inglés, como un momento de crisis en que se lucha tanto por la homogenización de las poblaciones (o blanqueamiento de estas) así como por la homogenización de los espacios (18). Bajo el análisis de Uriarte, la ciudad, la flora, la fauna, los desertores, entre otros aspectos sobrevivientes de la debacle, constituyen elementos preponderantes de un relato que exhibe la confrontación bélica como el resultado de los desiertos, como una guerra que genera desiertos.

El segundo capítulo del texto aborda la novela de William Henry Hudson (1841-1822), *The Purple Land* (1885), para profundizar en las dinámicas del poder y la representación entre el Estado y la lógica imperial a través de estos territorios en crisis. Estableciendo analogías directas entre el protagonista de la novela Richard Lamb y el autor de la obra, Uriarte nos muestra las tensiones político económicas y sociales que debió atravesar Uruguay en el periodo que coincide tanto con la guerra de la Tri-

ple Alianza, así como las guerras civiles detonadas por el Partido Blanco y el Partido Colorado, al interior de dicho Estado (1860-1870). Utilizando los conceptos de “imperio informal” desarrollado por John Gallagher y Ronald Robinson así como el de “visión consolidada” explicado por Edward Said, Uriarte analiza la figura de Lamb como un personaje de nacionalidad inglesa que, llevando consigo un reconocible bagaje cultural europeo, logra expresar las contradicciones entre el discurso civilizatorio y capitalista del cual no puede escapar, de ahí la “visión consolidada” definida por Said, y la nostalgia por un mundo perdido por el cual se siente atraído. Sumado a lo anterior y desde el aporte teórico metodológico sobre el funcionamiento de la máquina de guerra y su relación con el Estado provisto por Deleuze y Guattari (2015), el autor ahonda en esta simbiosis para mostrar que si bien la mirada del protagonista sobre los paisajes improductivos carentes de civilización se leen como indicios de ineficiencia en la explotación de recursos, los desvíos experimentados por el protagonista corresponden a una versión nómada del conflicto, en contraposición a la tendencia sedentaria estatal, que lucha por escapar de la captura mágica institucional (Deleuze y Guattari, 2015: 360).

Por otro lado, el tercer capítulo se aboca a la revisión del material tanto escrito como iconográfico producido por Francisco Pascasio Romero (1852-1919) en sus viajes al Sur de Argentina, región de Patagonia, a fines del siglo XIX. Estas lecturas “científicas” del reconocido “Perito” Moreno abrirán un espacio para la comprensión de la guerra tanto en su manifiesto componente de destrucción, así como en la decodificación del acto de omisión respecto del mismo concepto, como una estrategia retórica institucional representada por

viajeros como Moreno. La denominada Conquista del Desierto (1878-1885), desbordante esfuerzo estatal por homogeneizar el espacio territorial argentino que conllevó la lógica implícita del aniquilamiento de las etnias indígenas patagónicas, es un proceso testimoniado por Moreno quien se inscribe en su propia narración como heredero de los grandes conquistadores. De acuerdo a la lectura de Uriarte, Moreno se consagra en su propia narración como el portavoz del discurso científico que descubre y destruye, que cambia de nombre la evidencia del flagelo de la guerra. Bajo lo ya indicado, y comprendiendo el lugar institucional de Moreno, podemos comprender la aseveración del autor al señalar que en Moreno: “Patagonia is in fact a space of death. A space of death that gives life to the museum” (157). Sobre este punto, la función del museo posee un rol predominante en la recuperación de los vestigios de la guerra toda vez que el científico argentino, al tiempo que justifica el avance de la civilización por sobre la barbarie, su lógica al servicio del Estado busca volver pieza de museo a los objetos que respaldan el pasado inmemorial de la nación argentina, así como también volver museo en vida a los mismos indígenas que le acompañan en sus diversas jornadas. Es la lógica del museo, así como la retórica del desvanecimiento y la omisión, ambas estrategias inscritas en el discurso estatal sobre la guerra, lo que permite que tanto el tiempo cristalizado y los resultados del conflicto sean parte del relato oficial. En palabras del autor: “The rhetoric of vanishing is what allows the object to become an “ethnographic object” for the person describing it” (169).

El cuarto y último capítulo del texto, está orientado directamente a la revisión de una de las obras clásicas de la literatura brasileña del siglo

XIX: nos referimos a *Os Sertoos* (1902) de Euclides Da Cunha (1866-1909). Si bien esta obra ya tuvo un análisis preliminar en su artículo “Emergencia de lo invisible: lenguaje y ruina en *Os Sertoos*”, texto incluido en la obra colectiva ya citada (2016), en el capítulo aquí presentado Uriarte explicará uno de los aspectos que tiene prevalencia en *Desertmakers* como es la retórica de la ruina. Desde la encrucijada del testigo de la masacre y el escritor que narra el conflicto, el texto de Euclides Da Cunha intentará poner en evidencia, según Uriarte, la complejidad de representar el horror de la guerra. La guerra de Canudos permite reconocer que, lejos de lo que generalmente comprendemos sobre el siglo XIX en Brazil, la consolidación de su tardía emancipación (1899) respecto a lo que fueron los procesos de independencia en la región (1808-1826) obedeció a la construcción de un modelo monárquico constitucional que aun cuando logra contener con relativo éxito las demandas de los diversos sectores de la sociedad brasileña (Williamson, 2013: 254) una vez ocurrido el cambio al modelo de estado nacional, los conflictos contenidos por la anterior estructura no serían suficientes para prevenir grandes estallidos sociales; estallidos en los que Canudos toma un lugar referente hasta nuestro días (2013: 302). Un espacio atravesado por las contradicciones entre los intersticios de la modernidad, guiado por un líder iluminado/loco, es representado en el análisis de Uriarte como uno de los ejemplos predilectos en los que los desencuentros de la modernidad (Ramos, 2003) se hacen evidentes y cobran la forma de conflicto armado. Para este análisis, así como para toda la obra, la revisión del significado de los conceptos es fundamental para comprender la narración desarrollada por Da Cunha; desde la revisión

terminológica a lo planteado por Walter Benjamin, Uriarte identifica en la lectura del periodista brasileño tanto ruinas, paisajes, así como “remanentes” en condición de “resistencia” del mismo territorio ante la invasión del aparato estatal. A través de este juego de imágenes, entre una vegetación que adquiere características de resistencia e indestructibilidad (favelas), así como los mismos habitantes de Canudos y sus hogares los que también se representan como parte de este concierto que desafían el orden estatal (Deleuze y Guattari, 2015), el autor explica estos elementos como disonancias de un proceso no homogéneo en el que constantemente se está cuestionando los límites de lo exterior y lo interior tanto en el territorio disputado como en la misma identidad de narrador. Asimismo, Canudos, espacio rebosante en contradicciones, pondrá en perspectiva la efectividad de la maquinaria expansiva estatal para confrontarla con la indestructibilidad de la ruina. En palabras de Uriarte: “The utterly fragile city is also utterly indestructible. This is consistent with the description of Canudos as ruined from its origins. If the city is a ruin, then it is already destroyed” (234).

En definitiva, este libro se presenta como un avance ante lo que hasta ahora han sido los estudios respecto a la guerra en su vertiente tradicional y la narrativa de esta; la guerra como un fenómeno que se performa desde el lenguaje mismo —lenguaje que infecta las narraciones según Uriarte (221)—, así como desde los conceptos disponibles que atraviesan un periodo particular y que se perpetúan en el imaginario de sus viajeros e intelectuales. A través de este texto podemos avizorar el estudio de la guerra y su relato en un amplio espectro. Ahondando en el rol fundante del fenómeno bélico para los estados latinoamericana-

nos, expandimos el concepto para reconocer que: “the desert, in its very etymology, was not always there. There is the connotation of an outcome or conclusion implied by the participle and lost in the noun form. The desert is, properly speaking, a place that was made desert” (1). En dicho sentido, una región latinoamericana fundada a base de guerras que generaron y siguen generando desiertos.

BIBLIOGRAFÍA

- Centeno, M. A. (2002). *Blood and debt: War and the nation-state in Latin America*. Penn State Press.
- Clausewitz, Carl von (2005). *De la guerra. Traducción de Carlos Fortea*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2015). *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Traducción de José Vásquez Pérez. Valencia: Pre-textos.
- Girard, René (2010). *Clausewitz en los extremos. Política, guerra y apocalipsis. Conversaciones con Benoît Chantre*. Traducción de Luciano Padilla López. Buenos Aires: Katz editores.
- Martinez-Pinzón, Felipe y Uriarte, Javier (Eds.) (2016). *Entre el humo y la niebla. Guerra y Cultura en América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Palacios, Guillermo y Pani, Ericka (Coords.) (2014). *El poder y la sangre: guerra, estado y nación en la década de 1860*. México DF.: El Colegio de México.
- Ramos, Julio (2003). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago: Editorial Cuarto Propio/Ediciones Callejón.
- Williamson, Edwin (2013). *Historia de América Latina*. Traducción de Gerardo Noriega. México DF: FCE.

FERRER, Anacleto (2020).

Facticidad y ficción.
Ensayo sobre cinco secuencias de
perpetración de la Shoah.
Valencia : Shangrila Ediciones.

Una reseña de:

SILVIA TÉVAR GARCILÓPEZ
Universitat de València
silviatevarg@gmail.com

I. LA FICCIONALIZACIÓN DE LA BARBARIE
Facticidad y Ficción, de Anacleto Ferrer, es un ensayo filosófico en el que se abordan cinco secuencias fotográficas de perpetración la Shoah. En él se cruzan diferentes disciplinas: la filosofía, la literatura, los estudios de imagen y la historia, todas ellas en diálogo con los actos de genocidio y la violencia política.

En efecto, tal y como señala en el prólogo Vicente Sánchez-Biosca, Ferrer recupera las fotografías de los perpetradores para hacerlas hablar a través de todo un aparato crítico, para «transportarnos a la escena del crimen» y «hacernos ver aquello que ninguna imagen mostró» (2020: 13).

Y es que, a finales del XIX y comienzos del XX, el nacimiento de la fotografía supone un antes y un después en la forma en que el ser humano se relaciona consigo mismo, con los demás y con todo lo que le rodea. El mundo y el tiempo, hasta entonces volátiles e inabarcables, pasan a formar parte del dominio de la exactitud mimética, la precisión, el carácter mecánico y la reproductibilidad. En este contexto, las fotografías, en tanto inscripciones materiales, nacen como muestras de rigor y de fidelidad, como nuevas formas de registro histórico de tipo fragmentario. Las imágenes construyen la historia a través de retazos, de despojos que actúan como detonadores de la memoria; son “vestigios del pasado” (Burke 2001: 16), indicios abiertos a ambigüedades y significados no explícitos que conectan el pasado con el presente.

Por tanto, tal y como señala Anacleto Ferrer (2020), las fotografías no son únicamente un objeto cerrado que los observadores *aprehendemos*, sino que, en nuestra aproximación a ellas, también *comprendemos* un potencial informativo que solo puede ser alcanzado en la medida en que

las contextualizamos en su entorno social, político, económico, cultural, religioso, temporal y espacial. La objetividad de la fotografía es, pues, puramente *ficticia* o *facticia*: por un lado, el lente abre la realidad a infinitas interpretaciones, la estira hasta sus últimas posibilidades y retiene imágenes que escapan a la óptica humana. Sin embargo, al mismo tiempo, dicha realidad está siempre sometida a la elección y al operar del fotógrafo, pues “fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir” (Sontag, en Ferrer 2020: 51).

La fotografía no es un mero reflejo de lo acontecido o pura transparencia, sino que es siempre fruto de una selección voluntaria. Toda imagen es siempre una *re-presentación* en tanto que ocupa el lugar de otra cosa, una *re-producción*; de forma que responde siempre a un principio concreto de poder y fabulación (Ferrer 2020). Toda imagen, es, en definitiva, un relato visual, una *re-construcción* de la realidad y, por tanto, como sucede con el relato histórico, se encuentra emparentada con los rituales de poder (Foucault 1996). En efecto, tal y como sostenía Benjamin (1973: 182), “jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de barbarie”; es decir, relatar supone siempre escribir desde una perspectiva concreta y subjetiva, nunca aséptica. Articular históricamente no significa conocer como realmente ha sucedido. Imagen y discurso histórico son recuadros, ventanas acotadas desde el mismo momento de su creación, pues los restos del pasado no son nunca inocentes. Hay siempre una “narrativización” de los hechos (White 2011) y, por consiguiente, una *ficcionalización*. No hay *factum sin fictum*, no hay facticidad sin ficción, tal y como nos desvela Anacleto Ferrer.

Es por esto que nuestro autor construye su ensayo a través de una auténtica “arqueología del do-

cumento fotográfico” con la que trata de restaurar el valor documental de unas imágenes, las de representación de la Soah, que en muchas ocasiones han quedado reducidas a meros iconos, a imágenes-símbolo con fines propagandísticos y políticos (Ferrer 2020: 32). Para ello, escruta los tres ámbitos fundamentales de toda fotografía: el fotógrafo (quién es y cuál es su posición), el objeto fotográfico (cuándo y cómo, qué lógica opera el fotógrafo) y el asunto (la reconstrucción del contexto), elementos que nos permiten, en cierto modo, restaurar la sustancia histórica de esos “iconos de la aniquilación” o *Ikonen der Vernichtung* (Brink, en Ferrer 2020: 32). Se trata de devolverles el valor de huellas, de *vestigium*, y constituir las en emanaciones de un referente, en términos de Roland Barthes.

El corpus investigado en *Facticidad y Ficción* se compone de cinco secuencias fotográficas: 1) las imágenes de Westerbork, 2) el Álbum de Auschwitz, 3) cuatro clichés tomados clandestinamente en agosto de 1944 por miembros del Sonderkommando, 4) las fotografías de Auschwitz atrapadas al vuelo por los aliados en la primavera-verano de 1944 y, finalmente, 5) las instantáneas recogidas en *Das Höcker-Album* entre mayo y diciembre de 1944. Todas ellas se sitúan entre abril y agosto de 1944, período que gira en torno a la llamada “Acción Húngara”, en la que se deportaron entre 434 000 y 437 000 judíos magiares, asesinados todos ellos nada más llegar a Auschwitz. Así pues, no se trata de imágenes inocentes, de meras reproducciones de lo acontecido, sino que todas ellas están hechas desde el prisma del perpetrador, marcadas por el signo del ejecutor y, por consiguiente, transportan y perpetúan el código del propio genocidio.

Así pues, el corpus de Anacleto Ferrer da cuenta de Auschwitz como sinécdoque de la Solución

Final. Por un lado, refleja el carácter industrial del proceso de exterminio o “mecanización de su ejecución” (Arendt 2018: 362), que permitió ejecutar el asesinato masivo de forma perfectamente planificada y organizada, aplicando los métodos burocráticos del Estado moderno y de la eficiencia industrial (producción en cadena). Las imágenes de Ferrer nos descubren que el Holocausto tuvo un “aire claramente moderno” (Bauman 2006: 113), es decir, que fue realizado bajo las pautas de organización técnica de la civilización moderna. Por otro lado, nos desvelan la invisibilidad u opacidad del proyecto, llevado a cabo mediante las *Directivas para la persecución de las infracciones cometidas contra el Reich o las Fuerzas de Ocupación en los Territorios ocupados*. En efecto, no solo se hizo desaparecer y se aniquiló, sino que también se borraron las huellas de los crímenes cometidos¹. Los verdugos, insatisfechos con la cremación de cadáveres, eliminaron a su vez los posibles archivos incriminatorios. Se trató de la planificación más exhaustiva, tanto del *mal radical* como de su impronta; de un proceso de muerte y destrucción articulado desde la lógica moderna.

2. SECUENCIAS

En la primera secuencia, “Concentración y tránsito”, Anacleto Ferrer nos muestra el campo de Westerbock, construido en 1939 por el gobierno holandés para dar acogida a los apátridas y judíos que huían de la Alemania nazista.

La componen una serie de fotografías realizadas por Rudolf Werner Breslauer, un fotógrafo de Leipzig arrestado en 1492 e internado en Westerbock.

En esta primera sección también se describe el

documental escrito por Heinz Todtmann y grabado por Breslauer y por su ayudante, Karl Jordan, a instancias de Gemmeker, quien les encarga dicho documental para justificar la productividad del campo. El objetivo era demostrar su importancia estratégica y su eficiencia dentro de la actividad bélica, si bien nunca llegó a completarse, pues Breslauer y Jordan fueron deportados antes de concluirlo en septiembre de 1944. Se trata, por tanto, de una lente no tan familiar como la anterior, sino más pragmática, que enfatiza la doble condición de trabajo y de tránsito de Westerbock.

A partir de él, el cineasta alemán Harun Farocki creó la película *Respiro* (2007). Lo hizo a modo de montaje y, por tanto, *re-montó* las imágenes a su origen, subvirtió su función icónica para tratar de devolverles la condición de documentos históricos. Farocki consiguió, en términos de Benjamin (1973), “pasarle el cepillo a contraperlo” a las imágenes del ejecutor, des-cubrir las, re-velar las, permitiéndonos ver en ellas los sentidos latentes del perpetuador. A través de diferentes dispositivos de montaje (repetición, ralentización, intertítulos, etc.), Farocki enfrentó las imágenes contra las imágenes, explicitando la barbarie en la cultura y des-velando su “inconsciente óptico” (Benjamin 1973).

En la sección segunda, “Selección”, Anacleto Ferrer aborda el álbum de fotos de la familia de Lili Jacob, quien lo descubre en una taquilla del campo de Auschwitz. Los autores eran el SS-Oberscharführer Bernhard Walter y el SS-Unterscharführer Ernst Hofmann, fotógrafos oficiales del campo, ayudados por Wilhelm Brasse. Probablemente, su realización responde a un encargo de Rudolf Höss, comandante de Aus-

¹ Una estrategia similar han seguido los sistemas dictatoriales y fascistas en España (1939-1975) y en América Latina, como el conocido “Proceso de reorganización nacional” (1976-1983).

chwitz desde mayo de 1940 hasta octubre de 1943.

Sus fotos muestran el proceso que los trenes seguían hasta llegar a Auschwitz, la mayor máquina de muerte y destrucción de la historia, el *anus mundi*, en palabras de Primo Levi (2002: 82). Todas fueron ordenadas en una secuencia cronológica determinada, desde la llegada de los prisioneros hasta su aniquilación en las cámaras de gas y los crematorios, de forma que reproducen un flujo triple que iguala trenes, judíos cosificados y bienes; un flujo constante de muerte, tanto *in situ* como *in itinere*.

Además, las imágenes están estratégicamente seleccionadas para reflejar el arquetipo conceptual del “judío eterno”, difundido por el órgano propagandístico y cultural alemán. Es el *Volksschädling*, la alimaña para el pueblo que ha de ser depurada. Las fotografías no pretenden mostrar cómo hacer, cómo aniquilar, sino cómo hacerlo de la forma más efectiva: la fluida. El álbum es, pues, una prueba más del carácter moderno del Holocausto.

En la secuencia tercera, Anacleto Ferrer nos descubre las únicas imágenes que son testigo del punto nodal del exterminio. Estas fueron tomadas durante el verano de 1944 por los miembros del Sonderkommando y de la resistencia polaca de Auschwitz en los alrededores y en el interior de las cámaras de gas y el crematorio de Birkenau. Los fotógrafos fueron Alberto Errera, Szlojme Drgaon, su hermano Josel, David Szmulewski y Szmul Fajinzylberg, de manera que no nos muestran la óptica del perpetuador, sino la del deportado, quien las realiza clandestinamente y en condiciones de extremo peligro. Constituyen, por tanto, una fuerza afirmativa, una auténtica reivindicación y acto de resistencia política. Son destellos esenciales que nos muestran el “fuego de la historia y de la destrucción” (Huberman, en Fe-

rrer 2020: 150), auténticos gestos de sublevación.

Todas ellas están movidas, desorientadas o desenfocadas; y marcadas por la inmediatez y la complejidad del montaje. Son muestras de verdad y oscuridad. En ellas, el objetivo no es *decir*, sino *mostrar* (*zeigen*) y, por ende, *testificar* (*zeugen*), adueñarse del recuerdo tal y como se presentó, dar cuenta del “instante de peligro” (Benjamin 1973: 180) más allá de la expresión. Son fotografías inconexas, no integrales, que exigen de nosotros una lectura colateral, un esfuerzo por ir más allá, por llevar a cabo un *re-montaje* que recupere la verdad del exterminio. Son, en definitiva, ventanas que muestran sin expresar, testimonios silentes y reveladores.

La secuencia cuarta se centra en las imágenes aéreas realizadas por unos aviones de exploración de los Estados Unidos en 1944. Todas ellas fueron tomadas en un momento de actividad frenética en Auschwitz, con la matanza de al menos 434 000 judíos húngaros, sintis y romaníes y, sin embargo, ninguno de los aviones se dio cuenta de ello. Su objetivo era explorar unos objetivos militarmente estratégicos, y esa atención focalizada les impidió ver más allá de las instalaciones de organización fabril. Y es que, tal y como apunta Anacleto Ferrer (2020: 170), “para *ver* basta con no ser ciego”, pero *mirar* supone dirigir la mirada hacia un objeto fijando la atención, en este caso hacia las instalaciones en Monowitz. *Ver* no conlleva ese ajuste de lente, esa focalización que sí que comporta el *mirar*.

Los analistas no pretendían encontrar los campos y, por ello, no lo hicieron. Es por esto que Anacleto Ferrer nos insta a convertirnos en historiadores benjaminianos, es decir, en buscadores de la verdad, en luchadores por la redención de los vencidos. Se trata de rescatar las voces de quienes fueron acallados y, por tanto, de leer lo

que nunca fue escrito, de ver lo que nunca antes fue mirado y de escuchar lo que nunca fue oído (Ferrer 2020). Las imágenes, por sí mismas, pocas veces dicen nada claro, a no ser que seamos nosotros quienes las leamos, las descompongamos, remontemos e interpretemos lejos de lo que Didi Huberman (2008) define como “clichés lingüísticos”. Por ello, hemos de descryptar, re-montar y re-componer esas fotografías envueltas en el humo de la historia. Solo así podremos recuperar su valor original o *aura*, en términos de Benjamin (1973). Solo así podremos resarcir y recuperar a las víctimas que fueron mortajadas y suprimidas. Solo así podremos hacer *historia verdadera*.

Finalmente, en la secuencia quinta, Analecto Ferrer aborda el segundo álbum existente de Auschwitz. Fue encontrado en 2006 tras sesenta años oculto en el sótano de un ex-miembro del Counter Intelligence Corps estadounidense (CIC) y confeccionado por el SS-Obersturmführer Karl-Friedrich Höcker, adjunto del comandante de Auschwitz desde mayo de 1944.

La peculiaridad de este álbum es que en sus páginas no encontramos campos, talleres, industrias, trenes o trabajadores famélicos y forzados, sino una comunidad de hombres y mujeres aparentemente felices y unidos por la “camaradería”, esa forma de comunidad que hunde sus raíces en los frentes de la Primera Guerra Mundial y que acabó constituyéndose como un instrumento deshumanizador, como una forma de anulación del individuo. En efecto, tal y como apunta Haffner (2009), la camaradería era una forma de consuelo y auxilio, es decir, una forma más de dominación programática, sistemática, articulada y, por consiguiente, moderna.

Al igual que el álbum de Lili Jacob, la mayor

parte de las fotografías fueron captadas por la cámara de Bernhard Walter, pero ambos reproducen dos ámbitos de acción diferentes, uno público y otro privado, los perpetrados frente a los perpetradores, todos ellos captados por el mismo punto de vista: el del asesino ejecutor. Además, a la lente del álbum de Höcker se le añade un elemento más: la cámara también “camaradiza” (Ferrer 2020: 195), tanto en el *otium* y en el *negotium*.

En definitiva, sus imágenes se basan en la alteración y el borrado, pero no son construcciones artificiales o escenificaciones, sino que su idealización constituye el reverso de la gravedad de lo acontecido. Son la cara y la cruz del genocidio, y forman parte de la maquinaria del exterminio.

Del mismo modo, todas ellas son testimonios del *shock* que los deportados sufrían en la rampa al cernerse sobre ellos la mirada nazista, una impresión externa, imprevista y nunca respondida, pues ello habría supuesto reconocerles una dignidad y autoridad moral.

3. *FACTUM Y FICTUM*

Es por esto que *Facticidad y Ficción* constituye un ejercicio de re-construcción, re-utilización y re-configuración de los fragmentos de una realidad descompuesta. Sin embargo, en esta re-presentación hay siempre vacíos, elipsis, silencios y contornos difusos; por lo que somos los oyentes, los espectadores, los que hemos de esforzarnos por escrutar y desentrañar. Somos nosotros quienes hemos de aprender a “saber ver”, a interrogar y re-configurar las piezas, pues “la mirada es el poso del hombre” (Barthes, en Ferrer 2020: 203). La historia necesita de la mirada del sujeto, una mirada heterónoma en la que este se da sin poder darse a sí mismo. La historia necesita

de una mirada interrogadora, que vaya más allá del icono aparente, tal y como realiza Anacleto Ferrer. *Facticidad y Ficción* es la mirada desveladora que nos punza y nos lastima para re-presentar y relatar la verdad del genocidio, de la brutalidad acontecida contra zíngaros, sintis y romaníes; y más tarde contra los gitanos (*parrajmos*).

Y es que, tal y como apuntaba Aristóteles, historia y literatura son indisociables, ambas se necesitan mutuamente para *relatar* la auténtica realidad. El artificio literario no solo consiste en inventar, sino que también supone crear nuevas relaciones, conectar las palabras y la escritura, el pasado y el presente, un instante y otro. Se trata de “recortar, encuadrar y escoger del magma” (Munté, en Ferrer 2020: 201); es decir, de reutilizar los hechos, los archivos fotográficos, y ficcionalizarlos, discursivizarlos. Es el *factum* hecho *fictum*, pues solo así se puede mostrar la verdad del Holocausto en su *aura*, unicidad o pureza. Es enfrentar las imágenes sobre su propio reflejo, documentar y poner en relato el horror de lo acontecido para recuperar las miradas de aquellos que nunca fueron reconocidos.

BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, Hannah (2018) *Ensayos de comprensión 1930-1954. Formación, exilio y totalitarismo*. Barcelona: Página indómita.
- Bauman, Zigmunt (2006) *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur
- Benjamin, Walter (1973) *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus
- Burke, Peter. (2001) *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica
- Ferrer, Anacleto (2020) *Facticidad y ficción*. Shangrila.
- Foucault, Michael (1996) *Genealogía del racismo*. La Plata: Altamira.
- Haffner, Sebastian (2009) *Historia de un alemán. Memorias 1914-1933*. Barcelona: Destino.
- White, Hayden (2011) *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007*. Buenos Aires: Eterna Cadencia