
Introducción

Dardo SCAVINO

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Langues, Littératures et Civilisations de l'Arc Atlantique EFM EA1925



Una de las cosas que más me sorprendió cuando presenté el tema de este número fueron las dificultades que surgieron para entender la propuesta. ¿Qué significaba esto de «encarnar las ficciones»? me preguntó más de uno. ¿A qué me refería cuando hablaba del «efecto de los relatos y las imágenes sobre la vida real»? Tal vez no se conozcan muy bien las teorías de Homi Bhabha, Edward Said o Shlomo Sand, me sugirieron algunos colegas para explicar por qué los artículos iban llegando con cuentagotas a nuestra directora, Pascale Peyraga. Debo confesar que estas observaciones me dejaron perplejo porque, cuando mencioné a Bhabha, Said y Sand, no pretendía que los colaboradores conocieran obligatoriamente sus teorías. Me había limitado a citar los nombres de tres pensadores que se ocuparon en las últimas décadas de uno de los problemas más antiguos del pensamiento occidental.

Porque el problema de la encarnación de las ficciones se encuentra ya en el centro de la *República* de Platón, y es debido a este problema que Sócrates preconiza la expulsión de los poetas de su polis ideal. Sucede solamente que los motivos de esta expulsión suelen entenderse mal porque suele entenderse mal el estatuto de la mimesis en la obra del ateniense. La interferencia de la *Poética* de Aristóteles no debe ser ajena a esto, es cierto. Pero la posición de Platón es, con todo, transparente. Para él, como para cualquier griego de su tiempo, la mimesis era el arte del mimētēs, es decir, del mimo. Sólo que los primeros en practicar esta mimesis no eran, a su entender, los artistas sino el público. Los poetas, por ejemplo, tenían una enorme influencia sobre los ciudadanos porque estos tomaban sus modelos de comportamiento de los personajes de ficción y los imitaban desde la infancia. Los poetas eran los transmisores de los valores y costumbres de una comunidad, y estos valores y costumbres los transmitían a través de héroes positivos y negativos, de sus proezas y flaquezas, de su manera de hablar y actuar. «¿No te has dado cuenta –le pregunta Sócrates a Adimanto– que la imitación comienza en la infancia y al proseguir a lo largo de la vida termina por convertirse en un hábito y hasta en una segunda naturaleza que cambia el cuerpo, la voz y el espíritu?»¹.

El comportamiento y el pensamiento de los humanos no dependen, para Platón, de su naturaleza, o su *physis*, sino de esta segunda *physis* que no ha sido creada por alguna divinidad sino por esos relatos (*diēgēseis, mythoi*) que los humanos oyen desde su más temprana infancia. Y esto no es en modo alguno anodino porque Platón piensa que los hombres no tienen el poder de cambiar la voluntad de los dioses pero sí de transformar los relatos de los hombres, y una buena parte de la *República* está consagrada a eso: a ver cómo, cambiando las ficciones humanas, puede cambiarse esa naturaleza segunda.

El estatuto de la ficción era, para Platón, eminentemente político porque estaba vinculado con un aspecto fundamental de la polis: la educación de los ciudadanos. Y no es extraño que pensara así porque este vínculo entre la ficción, la política y la educación se encontraba ya en la lengua griega. Entre las palabras que los griegos poseían para hablar de la educación se encontraba *paideia*, por supuesto, que concernía sobre todo la formación de los niños, pero también *kathēgēsis*, que era el correlato léxico preciso del sustantivo *educación*. Así como *educación* se forma a partir de la raíz *duc-*, que encontramos también en *conducción*, *kathēgēsis* deriva del sustantivo *hēgēomai* que significa conducir o mandar. El *hēgēmōn* era el conductor o el mandatario. Y el arte del *hēgēmōn*, claro está, era la hegemonía. La educación de los ciudadanos era una cuestión política prioritaria para el filósofo ateniense, aunque no dejara de lamentar que esta educación estuviera dominada por los poetas. Porque lo importante, para nosotros, es que a partir de *hēgēsis* se forma la palabra *diēgēsis*, la narración.

1 *República*, 395c.

Hēgēsis, *diēgēsis* y *kathēgēsis* –la conducción, la narración y la educación– forman, junto con *exēgēsis* –la interpretación– un mismo paradigma léxico.

Con su concepción de la mimesis, Platón les sugería a sus lectores que los ciudadanos de la polis eran, antes que nada, *mimētai*, es decir, actores que encarnaban personajes, aunque ellos dijeran que se comportaban así porque estaba bien hacerlo, o porque los dioses lo deseaban, o porque así lo habían hecho sus ancestros desde tiempo inmemoriales. El comportamiento sería una actuación naturalizada, es decir, la interpretación de un papel que no se percibe como tal. Esta idea de una actuación se volverá muy corriente, más tarde, con Epicteto, y la mayoría de los autores que hablen de un *theatrum mundi* se inspiran en este estoico. Esta idea, sin embargo, se encontraba en la *República*. Los ciudadanos aprenden a vivir en sociedad educándose con los poetas e imitando los modelos de comportamiento que Homero y otros les proponen, sus códigos del honor y de la justicia, su práctica de la virtud y la prudencia (las identidades y las actitudes sociales eran, para el filósofo griego, performances). Pero Platón no se refería solamente a las ficciones de tal o cual poeta, aunque le reservara una buena parte de sus críticas a Homero. El ateniense aludía sobre todo a esa miríada de *diēgēseis* anónimas que circulaban por la Hélade, es decir, a los mitos que las madres y las nodrizas les contaban a los niños griegos.

Platón, en este aspecto, no hacía nada muy distinto de lo que harían hoy muchos críticos. Una crítica feminista, por ejemplo, mostrará que una narración literaria o cinematográfica propone una imagen de la familia o la mujer que contribuye a la reproducción de ciertos modelos femeninos, o de comportamientos masculinos en relación con las mujeres, de modo que ella también supone que existe una relación estrecha entre ficciones y costumbres, o entre *diēgēsis*, *kathēgēsis* y *hēgēsis*. Esa crítica feminista entiende, como Platón, que las actuaciones humanas no dependen de su presunta naturaleza, y que tampoco hay una naturaleza masculina y una naturaleza femenina sino, como sostenía el ateniense, segundas naturalezas constituidas por las *diēgēseis* (aunque tal vez la feminista prefiera decir, como cualquier intelectual moderno, por la cultura). Una intervención crítica sigue siendo en este aspecto una intervención política. Y algo similar podría asegurarse con respecto a un crítico marxista o poscolonial cuando pone en evidencia cómo un escritor naturaliza las relaciones de dominación entre las clases sociales o los grupos étnicos.

Platón proponía entonces que en su polis ideal el Estado vigilara esas ficciones que educaban a los ciudadanos, y que las adaptara, como si se tratase de un programa escolar, a los objetivos que procuraba conseguir. Los valores de la república eran, a sus ojos, cosas demasiado importantes como para dejarlas en manos de los inventores de fábulas. Esto no significaba dejar de contar historias sino controlar sus contenidos. Y vigilar la *diēgēsis* suponía 2 practicarla, en su opinión, bajo la vigilancia estricta del filósofo. «Según parece –le dice Sócrates a Adimanto–, hay que empezar por vigilar a los inventores de fábulas: adoptar las buenas y rechazar las malas»². Platón se muestra incluso muy exigente en este dominio, ya que Sócrates propone reclutar en su diálogo a «nodrizas y madres para contarles a los niños las fábulas que hayamos adoptado y modelar (*pláttein*) sus almas con estas historias teniendo más cuidado que si fuese el cuerpo con las manos»³.

El verbo que emplea Platón para referirse a este modelado del alma, *pláttein*, es la acción característica de los alfareros o escultores que trabajaban con arcilla o con cualquier otra sustancia plástica, adjetivo que proviene de ese mismo verbo y que va a terminar calificando a las artes

2 *República*, 377c.

3 *Ibid.*

homónimas. De modo que el poeta no modela solamente las figuras de sus poemas sino también, diríamos hoy, la subjetividad de su público. Este modelado le otorgaba un poder político mayor. Y si algo lamentaba Platón era que los filósofos no tuvieran, ni por asomo, un poder similar en la polis. Hay que vigilar a los «inventores de fábulas» porque son también inventores de pueblos. Hay que vigilar a los poetas porque, como lo lamentaba Platón, la memoria de los pueblos está compuesta por ficciones.

Platón propone, es cierto, una oposición entre *diēgēsis* y *diánoia*, entre narrar y demostrar racionalmente. A diferencia del filósofo, el poeta ignora la *diánoia*. Convirtiendo al filósofo en *hēgēmōn* de la polis, Platón espera que la *diánoia*, el pensamiento demostrativo, prime por sobre la *diēgēsis*, el pensamiento narrativo. Pero el ateniense sabía fehacientemente que la polis no podía verse privada de mitos, que la política no podía prescindir de las ficciones o que los ciudadanos precisaban lo que Rousseau llamaría una «religión civil». El propio Platón concluye la *República* haciéndole contar a Sócrates el Mito de Er, que anticipa en ciertos aspectos algunas escatologías cristianas. Según este mito platónico, los justos serán salvados y los injustos condenados en una suerte de Juicio Final. Y cuando termina de contar su historia, Sócrates le comenta a Glaucón que si todos estuviésemos convencidos (*peithōmetha*⁴, escribe Platón, el mismo verbo que Pablo de Tarso utilizará para referirse a la fe cristiana), si llegáramos a persuadirnos de que ese mito es cierto, si lográramos subjetivar esa ficción, también podríamos salvarnos. Sócrates no cree entonces que los justos sean salvados después de la muerte, pero piensa que si creemos en esto, vamos a llevar una existencia virtuosa y a salvarnos, como consecuencia, de una vida esclavizada a los deseos desordenados. Platón reivindica incluso el derecho del gobernante a mentir en nombre del bien de la polis, y de inventar mitos como aquel de los ciudadanos nacidos todos de una misma madre, la tierra, para que se consideren hermanos. No hay *hēgēsis* política, según Platón, sin *diēgēsis*, y sin una especie de religión cívica que sirva de *kathēgēsis*; no hay hegemonía política, digamos, sin fábulas políticas que enciendan la fe de los ciudadanos. No hay invención de pueblos nuevos sin invención de nuevas fábulas.

En los albores de la modernidad, Homero también se encontraría en el centro de un debate en torno a la encarnación de las ficciones. Una tradición que se remonta a la antigüedad alejandrina, pero que reapareció vigorosamente entre los eruditos del Renacimiento, le atribuía al poeta griego una sabiduría hermética e interpretaba los episodios de la *Iliada* y la *Odisea* como si constituyeran un conjunto de narraciones alegóricas acerca de los misterios de los dioses y los hombres. A principios del siglo XVIII, Giambattista Vico aseguró en su *Scienza Nuova* que semejante sabiduría, digna de un filósofo, no era propia de un poeta. El saber de Homero era de un estatuto diferente. Él debía adaptarse «a los sentidos vulgares y a las costumbres vulgares de la Grecia de su tiempo», y la mayoría de los poetas se encontraban todavía entonces en esa misma situación, dado que iban «a buscar sus temas en las costumbres vulgares»⁵. En efecto, «este amasijo de fábulas vanas e inverosímiles que componen la *Odisea*», no podría «haber sido escrito por un filósofo grave y mesurado» porque esas «costumbres y hábitos tan rudos como groseros, tan feroces como altivos, tan inestables como irracionales y estúpidos, tan llenos de obstinación como de precipitación», sólo pueden existir, insiste Vico, «entre los hombres de espíritu débil como el de los niños, con una imaginación poderosa como la de las mujeres y con pasiones violentas como las de los jóvenes»⁶. De modo que Homero había sido el poeta de los

4 *República*, 621d.

5 Giambattista Vico, *La scienza nuova*, Bari, Laterza & figli, 1911, p. 351.

6 *Ibid.*, p. 352.

tiempos heroicos de su pueblo, cuando este tenía todavía un espíritu infantil poblado de seres maravillosos y de hazañas sobrenaturales. Por eso las costumbres de los héroes homéricos son típicas de los «niños de espíritu versátil», de «las mujeres con una imaginación ardiente» y de «los jóvenes con pasiones violentas», pero en ningún caso de un filósofo o un sabio⁷.

Pero además, explica Vico, Homero no habría sido el creador de esos poemas sino el compilador de un conjunto de poesías que los rapsodas cantaban por toda la Hélade. Esos cantos propagaban bajo una forma mítica o narrativa las costumbres, los valores, las creencias de los griegos cuando estos carecían de escritura. Como diría un siglo más tarde Eugène Lerminier comentando esa misma *Scienza nuova*: cuando no había códigos escritos, el derecho se transmitía oralmente a través «de símbolos y del drama» porque «la imaginación pertenece tanto a la juventud de los pueblos como a la juventud de los individuos». En ese «tiempo feliz», proseguía Lerminier, «todos los pensamientos del hombre se manifiestan y se producen con una graciosa y poética energía» y tanto la religión como el derecho «con sus símbolos y sus imágenes, se alimentan entonces de poesía y, a través de sus misterios y sus alegorías, encantan la fe piadosa de las naciones»⁸. Los pueblos jóvenes creen en sus leyes, aman sus costumbres, veneran sus valores, porque no obedecen exteriormente, y bajo amenaza, a la ley del Estado. Vico pensaba que durante su infancia y su juventud los pueblos no establecían todavía una diferencia neta entre la poesía, la religión y el derecho porque los miembros de la comunidad conocían a través de los mitos poéticos no solamente los orígenes del mundo en que vivían sino también los modelos positivos y negativos de comportamiento, los rituales que debían practicar, los himnos que debían cantar, las uniones sexuales lícitas e ilícitas, las comidas permitidas y prohibidas y, en general, sus obligaciones para con los vivos y los muertos, los mortales y los inmortales.

Pero esta época poética del derecho de los pueblos se terminaría con los códigos escritos. «Las repúblicas populares», explicaba entonces Vico, «cuya naturaleza es abierta, generosa, magnánima, como la de la multitud que allí reina, y en las cuales se conoce solamente la equidad natural, aparecieron pronto en la escena del mundo acompañadas por los lenguajes y las letras vulgares»⁹. A partir de entonces, «como las leyes son redactadas por medio de la escritura, el secreto se vio develado y los plebeyos de Roma no quisieron someterse más a eso que Pomponius llama el *jus latens*»¹⁰. Los plebeyos querían ahora que las leyes estuvieran claramente inscriptas en tablas «con la ayuda de las letras vulgares aportadas por los griegos»¹¹, de modo que dar o no su acuerdo a esas leyes. La edad poética, e infantil, del derecho se termina entonces con la introducción de la ley escrita, de la ley que ya no es vulgar por lo étnica sino por lo popular o lo pública. El pasaje de la edad heroica a la edad humana, o del derecho oral a la ley escrita, coincidía para Vico con el progreso de los pueblos desde la minoría de edad, cuando pensaban como niños, mujeres o adolescentes, a la mayoría, cuando pensaban como adultos razonables. La poesía pierde así su estatuto de transmisora de las tradiciones étnicas para convertirse en un objeto estético.

Un siglo más tarde los románticos interpretarían las posiciones de Vico de un modo muy diferente: los comportamientos sociales no se explicaban, para ellos, por las leyes estatales sino por los usos y las costumbres de un pueblo, entendido ahora en el sentido del vulgo, es decir,

7 *Ibid.*

8 Eugène Lerminier, *Introduction générale à l'histoire du droit*, Paris, Alexandre Mesnier, 1829, p. 10.

9 *Op. cit.*, p. 388.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

del Volk, de modo que las revoluciones cambiarían bastante poco una sociedad si se limitaban a modificar las leyes estatales o el presunto contrato ciudadano. En un discurso pronunciado durante las legendarias sesiones del Salón Literario de 1837, un crítico literario de la generación romántica argentina, Juan María Gutiérrez, explicaría, por ejemplo, que «cada pueblo tiene una literatura y un arte que armoniza con su moral, con sus creencias y tradiciones, con su imaginación y su sensibilidad», de modo que la literatura «es tan peculiar a cada pueblo como las facciones del rostro entre los individuos», y cuando se pretende imponer una literatura o una legislación estatal importadas, no logran arraigarse en ese pueblo dado que tanto la una como la otra, aunque escritas, son el «reflejo» de su espíritu¹². Y por eso los románticos pensaban que la auténtica revolución no pasaba por la mutación del contrato político sino por la educación o por la introducción en una cultura de nuevos valores y nuevas maneras de percibir el mundo: *canticum novum, vita nova*.

Vico nos ofrecía así una pista muy valiosa para entender por qué el arte en general, y la poesía en especial, dejó de transmitir los valores y las costumbres de una sociedad y conquistó una autonomía estética. La función de reproducción del *nómos* de la polis ya no la cumplen, en los países modernos, aquellos relatos que pasaban de boca en boca sino las instituciones estatales. La escuela y los medios de comunicación sustituyeron, por decirlo así, a las madres y las nodrizas. Platón terminó expulsando a Homero. La primera novela moderna, *El Quijote*, se burla, por este motivo, del lector mimético de epopeyas: la novela moderna recorrerá a continuación las diferentes variantes de ese lector pre-estatal, como ocurre con *Madame Bovary* o incluso con esa novela que es una historia de amor entre don Quijote y Emma Bovary, es decir, con el *Beso de la mujer araña* de Manuel Puig. Como lo mostró muy bien René Girard en su celebrada tesis de 1961, la novela moderna pone en escena el destino de esos cuerpos poseídos por una ficción: la «*vérité romanesque*» consiste por sobre todo en mostrar el «*mensonge romantique*»¹³. Sólo que la «mentira» girardiana aludía, como lo mostró muy bien Jacques Rancière, a las vidas de esos cuerpos consagrados a demostrar, a través de la acción, la verdad de un mito¹⁴.

La modernidad introdujo así una división entre dos tipos de relatos: aquellos que siguen cumpliendo la misma función de *kathêgêsis* social, y que provienen de la religión o la política, y aquellos que asumen un estatuto artístico o literario a condición de desactivar esa función. No es casual, en este aspecto, que la novela moderna comience con aquella sátira de un lector que imita a los héroes de sus lecturas y que a su vez defiende la vieja justicia medieval del duelo en vez de acatar la intermediación de la justicia estatal. Don Quijote encarna el anacronismo de un individuo que, en la España de los Austrias, trata de mantener vivas las actitudes éticas y estéticas anteriores al Estado absolutista. Basta sin embargo con que las instituciones estatales comiencen a vacilar, o con que una nueva lucha por la hegemonía se desate, para que la *diêgêsis* literaria recobre, como lo había adivinado Vico, su antigua dignidad platónica, lo que explicaría por qué la crítica literaria o cinematográfica sigue estando más que atenta a las historias que estos relatos nos cuentan.

Tal vez no lleguemos a medir hoy la importancia que tuvo para los jóvenes pensadores europeos de finales del siglo XIX una obra como *El origen de la tragedia* de Nietzsche. En este ensayo el alemán lamentaba la desaparición de las mitologías paganas en el continente europeo. Desprovisto de la fuerza religiosa del mito, explicaba este filósofo, los europeos se veían despojados también

12 Félix Weinberg, *El Salón Literario de 1837*, Buenos Aires, Hachette, 1977, p. 148.

13 René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette, 1999.

14 Jacques Rancière, *La chair des mots*, Paris, Galilée, 1998, p. 87-114.

de las convicciones y creencias de cualquier vida en común y vagaban por la Tierra sin saber cómo estar juntos. El racionalismo burgués era utilitario e individualista y no podía pensar otro elemento de cohesión de la comunidad que no fueran las instituciones estatales. La sociedad burguesa era sobre todo la conjunción del mercado y la policía, y esto era así, para el filósofo alemán, porque había desacreditado la dimensión mítica de la existencia.

Nietzsche llegó a creer que, con su recreación de las antiguas leyendas germánicas, Wagner estaba resucitando esa potencia del mito y hasta lo soñó alguna vez guiando los destinos del pueblo alemán. Muy pronto, no obstante, comprendió su error aunque otros alemanes hayan revivido, lamentablemente, esta idea. Nietzsche no renunció nunca a esta concepción del mito, de la ficción, a tal punto que acabaría identificando la voluntad de poder con la «potencia de lo falso» (Deleuze vincularía más tarde esta potencia nietzscheana de seducción y de engaño con los personajes de Falstaff y don Quijote en el cine de Orson Welles pero también con el arte de *légènder* que, de acuerdo con el quebequés Pierre Perrault, caracteriza a los pueblos dominados, colonizados, que se inventan un pasado¹⁵).

A principios del siglo xx, la lectura de *El origen de la tragedia* de Nietzsche tuvo sobre todo un gran impacto sobre toda una generación de jóvenes judíos de Europa central que terminarían rompiendo con el racionalismo ilustrado de sus padres, la Haskala, para interesarse de nuevo en las tradiciones hebreas y en la interpretación del Talmud. Buscaban en estos textos una nueva comprensión de la comunidad que los alejara del contractualismo ilustrado y el organicismo positivista así como una interpretación de los fenómenos políticos y sociales que los alejara del utilitarismo y el funcionalismo. Y cuando en sus *Reflexiones sobre la violencia* Georges Sorel dijera que esa fuerza mítica, y mesiánica, se encontraba todavía en los proyectos políticos seculares de redención social, esa misma generación de jóvenes judíos encontraría un argumento para adherir a los movimientos revolucionarios, como ocurrió con Walter Benjamin, Carl Einstein, Ernst Bloch o Gustav Landauer.

Tras las huellas de Nietzsche, Sorel consideraba que el marxismo no era una ciencia de la historia, como pretendían los ideólogos de la socialdemocracia europea, sino un mito político. Y esto explicaba por qué gozaba de tanta aceptación entre las masas populares. Las «fuerzas que mueven a actuar a los hombres», le escribía a Daniel Halévy en 1907, no son del orden de las «certidumbres» científicas sino de las «convicciones religiosas»¹⁶. Y estas convicciones no provienen de la razón sino del mito (o para decirlo con Platón, no provienen de la *diánoia* sino de la *diēgēsis*). A esto se debe que no pudieran verse refutadas con demostraciones racionales o empíricas. Un mito, agregaba, es «idéntico a las convicciones de un grupo», «es la expresión de estas convicciones en lenguaje de movimiento», y muchas de «las grandes cosas de la historia fueron hechas por masas humanas que, durante un tiempo más o menos largo, estuvieron dominadas por convicciones análogas a las fuerzas religiosas», es decir, por una fe lo suficientemente fuerte y cautivante como para hacerles «olvidar muchas de las circunstancias materiales que generalmente son tomadas en cuenta cuando hay que hacer una elección»¹⁷.

Walter Benjamin se inspiró en el pensador francés para escribir el célebre apólogo de sus *Tesis de filosofía de la historia* unos días antes de su muerte. Al inicio de este manuscrito comparó al «materialismo histórico» con el jugador de ajedrez de Maelzel evocado por Edgar Allan Poe:

15 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Minuit, p. 196-197.

16 Georges Sorel, *Réflexions sur la violence*, Paris, France Loisirs, 1990, p. 38.

17 *Ibid.*, p. 46.

esta marioneta les ganaba a todos los adversarios porque la controlaba un enano contrahecho, ajedrecista experto, escondido debajo de la mesa de juego: la teología¹⁸. Los socialdemócratas calificaban a su historia de «materialista», o «científica», simplemente porque el plan que su secreta divinidad había elegido para redimir a los humanos –la «economía de la redención», se la llamó en otros tiempos– pasaba por el creciente desarrollo de las fuerzas productivas. Benjamin pensaba, en cambio, que escondido debajo de esta presunta ciencia de la historia se encontraba el viejo relato mesiánico del judaísmo. Y en algo semejante estaba pensado Ernst Bloch cuando escribió su extraordinaria historia de Thomas Münzer.

Inspirándose en Nietzsche y Sorel, el revolucionario peruano José Mariátegui sostenía que la fuerza de los revolucionarios no residía en su ciencia sino «en su fe, en su pasión, en su voluntad», y que esta «fuerza religiosa, mística, espiritual», era «la fuerza del Mito»¹⁹. Pero si la influencia de Nietzsche y de Sorel sigue viva hasta nosotros, se debe sobre todo a la interpretación de un contemporáneo de Mariátegui: Antonio Gramsci. Desde una cárcel del fascismo, Gramsci escribía que *El Príncipe* de Maquiavelo no era ni una «fría utopía» ni una «argumentación doctrinaria» sino un mito soreliano, una «narración que actúa sobre un pueblo disperso y pulverizado para suscitar en él una voluntad colectiva», un poco como cuando el propio Sorel aseguraba que la «loca quimera» de Mazzini había hecho más por la unidad italiana que las razonables teorías del conde de Cavour. Porque el mito, según Gramsci, no busca el asentimiento de la razón sino de «la pasión», el «movimiento afectivo», «fiebre, fanatismo de acción». El mito habla de una presunta «voluntad colectiva que ya existía» pero que «ha perdido su fuerza, se ha dispersado, ha padecido un debilitamiento, peligroso y amenazante, aunque no llegue a ser ni decisivo ni catastrófico, de modo que pueden reunirse de nuevo las fuerzas y fortalecerlas»²⁰. Contando cómo esa voluntad estuvo viva en el pasado, antes de que el pueblo fuese dominado por algún enemigo que logró matarla o aletargarla, el mito «crea *ex novo*, de una manera original, una voluntad colectiva que va a orientar hacia objetivos concretos y racionales, aunque este objetivo concreto y racional no haya sido todavía verificado ni criticado por una experiencia histórica efectiva y universalmente conocida»²¹. El mito inventa historia pasada del pueblo que está creando, y llega a hacerlo en la medida que logra encarnarse en las masas y suscitar tanto el odio apasionado contra algún enemigo político como el amor no menos febril por una causa colectiva.

Lo curioso es que Gramsci haya reencontrado, en este punto, a Platón, porque a este mito que logra crear un pueblo *ex novo*, a esta fábula que logra encarnarse en las masas dándole nuevas esperanzas, el italiano la llama «hegemónica», y toda su teoría de la hegemonía, que terminará asumiendo una importancia inusitada después de la Segunda Guerra en el seno de la izquierda, se inspira en esa idea de una fuerza movilizadora del mito. Pienso que Homi Bhabha, Edward Said y Shlomo Sand escribieron sus obras en la huella abierta por el pensador italiano. Es más, antes de escribir *La invención del pueblo judío*, Sand había sido uno de los especialistas más agudos de la obra de Sorel. Y si alguien demostró la importancia de un mito político hegemónico para la constitución de un Estado nacional –de la República de Israel, en su caso–, es precisamente este historiador de la universidad de Tel Aviv.

Nuestro número de *Líneas* se abre entonces con un artículo de Anne Bardet: «España, entre esperanza y fatalidad: reflexión a partir del análisis orteguiano del *Quijote*». Porque del mismo

18 Walter Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, p. 427.

19 José Mariátegui, «El Hombre y el Mito», in: *El alma matinal*, Lima: Amauta, 1971, p. 22.

20 Antonio Gramsci, *El príncipe moderno*, Madrid, Nueva Visión, 1980, p. 154.

21 *Ibid.*, p. 13.

modo que Gramsci se preguntaría, muy poco tiempo después, qué narración política adoptar para suscitar una «voluntad colectiva» en «un pueblo disperso y pulverizado», Ortega y Gasset se preguntaba en 1914 si el Quijote no era precisamente ese mito que permitiría unir esa «España invertebrada». Para Ortega, como para Platón, el hombre no era naturaleza sino historia, pero esa historia tampoco era una *res gestae* sino una *historia rerum gestarum*: no tanto lo que ocurrió como la narración de lo ocurrido. Y esa historia, como lo muestra la autora, no era para Ortega una fría disciplina intelectual sino un mito, dado que la mitología reunía, para el pensador español, «las creencias básicas» de que parte el edificio espiritual de cualquier pueblo, «el módulo decisivo, el ritmo mental que penetra íntegramente nuestra estructura psicológica». Una mitología, en resumidas cuentas, «es un pueblo».

En «Versiones subversivas: *Reto en el paraíso* y la historia alterna de los californianos», Virginia Dessús Colón muestra cómo Alejandro Morales, a través de la historia de dos familias, una anglo-sajona y otra chicana, pone en escena el combate entre dos relatos políticos: el primero, divulgado por el grupo social hegemónico luego de la anexión estadounidense de California en 1850; el otro, propalado por los chicanos que perseveran en recordar las exacciones y las humillaciones sufridas por ese pueblo en manos de los vencedores y tratan de construir una identidad –*de légender*, en términos Perrault, un pasado– que no se reduzca a la versión que el relato oficial propone de esta minoría.

En su artículo «*Breaking Bad*: un wéstern moderno en la construcción narrativa de la Nación latinoamericana», Cecilia Pita Alva nos sumerge a su vez en el corazón de la narrativa hegemónica estadounidense para mostrarnos la construcción mítica de una alteridad: los latinos. Los autores de la serie, en efecto, habrían recurrido a la epopeya por excelencia del nacimiento de aquella nación, el wéstern, para sustituir a los cowboys por los WASP y a los indios, o los bandidos, por los narcotraficantes mexicanos, representantes, aquí, del conjunto de los latinoamericanos. Y aunque esta serie se dedica a dismantelar el mito del «sueño americano», mostrando cómo un abnegado profesor de química termina convirtiéndose en narcotraficante sólo para llegar a cubrir sus elementales gastos médicos, no deja de proporcionarnos uno de los mejores ejemplos de narrativa «*post-colonial*».

Géneros épicos como el wéstern o el policial negro reaparecen también en las películas estudiadas por Pascale Thibaudeau en su artículo «*L'invention de la guérilla antifranquiste par le cinéma espagnol des années 50 et 60*». El lugar de los indios o los gánsteres sería ocupado ahora por los guerrilleros antifranquistas, y las películas, por supuesto, habrían formado parte de la propaganda política del régimen. Aunque Pascale Thibaudeau se opone a todas aquellas interpretaciones que trataron de exhumar una solapada crítica a la dictadura en esas ficciones cinematográficas, muestra que por el solo hecho de aludir a ese fenómeno de contrainsurgencia silenciado durante años por los medios oficiales, estas películas abrieron una brecha en la narración hegemónica, lo suficientemente importante como para que se filtraran por ella los relatos de la memoria popular.

Por último, mi artículo «Cuando contar es hacer: la invención de los pueblos hispanoamericanos» aborda un problema semejante: remontándose a los orígenes un mito político surgido durante las revoluciones de la independencia, trata de demostrar que esta fábula política terminaría convirtiéndose en la epopeya hegemónica de las nuevas naciones hispanoamericanas. Si esto es así, o si cada vez que los integrantes de las repúblicas hispanoamericanas dicen, como tales, *nosotros*, están reactivando el mito de la identidad nacional, entonces esta debería encontrarse

incluso dos siglos más tarde. Y es lo que tratamos de demostrar a través del análisis de las declaraciones de dos grupos revolucionarios de finales del siglo xx.

Para terminar, sólo me queda agradecerle a Pascale Peyraga por su invalorable ayuda y su siempre escrupuloso trabajo de edición, a los anónimos evaluadores de *Líneas* por haber contribuido a mejorar la calidad de estas producciones, a los propios colaboradores por sus valiosas contribuciones y a los lectores por haber tenido la curiosidad hacer clic sobre el enlace para consultar este número de la revista.

España, entre esperanza y fatalidad: reflexión a partir del análisis orteguiano del *Quijote*

L'Espagne, entre espoir et fatalité : réflexion à partir de l'analyse ortéguienne du Don Quichotte

Spain, between hope and fatality: a reflection based on the orteguian analysis of the Don Quixote

Anne BARDET

Doctoranda en el Centre Próspero – Langage, image et connaissance

Université Saint-Louis – Bruxelles.

En este artículo, destacamos hasta qué punto, en Ortega y Gasset, el papel de la historia es fundamental en la constitución de la identidad del hombre –que se considere individual o colectivamente–, y más precisamente de la historia como historia narrada: el hombre, en Ortega y Gasset, se construye en y mediante los relatos. A este respecto, el *Don Quijote* de Cervantes es de suma importancia para el filósofo madrileño. Su estatus privilegiado le viene del hecho de que el caballero andante, cuyas aventuras cuenta el novelista español, se presenta doblemente como reflejo fiel de los españoles en crisis y como modelo a seguir

Dans cet article, nous mettons en lumière à quel point, chez José Ortega y Gasset, le rôle de l'histoire est fondamental dans la constitution de l'identité de l'homme – que celui-ci soit considéré individuellement ou collectivement –, et plus précisément de l'histoire en tant qu'elle est narrée : l'homme, chez Ortega y Gasset, se construit dans et par les récits. A cet égard, le *Don Quichotte* de Cervantès occupe une place de choix chez le philosophe madrilène. Son statut privilégié lui vient du fait que le chevalier errant, dont le romancier espagnol conte les aventures, se présente doublement comme un reflet fidèle des Espagnols en crise et comme un modèle

In this article, we try to highlight how, with Ortega y Gasset, the role of history in the identity's constitution of the man – this one being considered individually or collectively – and specifically history as narrated history: the man, with Ortega y Gasset, builds himself in and through stories. In this regard, Cervantes' *Don Quixote* occupies a special place with the Madrid philosopher. His preferential status comes from the fact that the knight errant, whom the Spanish novelist relates the adventures, presents himself doubly as a faithful reflect of Spanish people in crisis and as a model for them to follow to rebound



para cobrar un nuevo impulso y avanzar. Por consiguiente, nos proponemos examinar esta ambigüedad específica del personaje cervantino, demostrando que si Don Quijote aparece como tal ejemplo, es por la nueva ecuación que propone entre pasado y futuro. Queremos poner de relieve que Ortega y Gasset, cuando insta a los españoles de su tiempo a imitar a ese héroe que es Don Quijote para salir de la crisis en la cual se encuentran, no aspira a otra cosa que ver esa nueva ecuación realizada.

Palabras claves : Ortega y Gasset, Don Quijote, España, historia, identidad

à suivre pour rebondir et aller de l'avant. Nous nous proposons dès lors de creuser cette ambiguïté bien spécifique du personnage cervantin, en démontrant que c'est par la nouvelle équation qu'il propose entre passé et futur que Don Quichotte apparaît comme un tel exemple. Nous voulons faire ressortir le fait qu'Ortega y Gasset, lorsqu'il invite les Espagnols de son temps à imiter le héros qu'est Don Quichotte pour sortir de la crise dans laquelle ils se trouvent, ne vise pas autre chose que cette nouvelle équation.

Mots clés : Ortega y Gasset, Don Quichotte, Espagne, histoire, identité

Domaine : Littérature, Histoire, Histoire des idées, Philosophie, xx^e siècle, Espagne

and move forward. Therefore, we propose to explore this very specific ambiguity of the Cervantes' character, demonstrating that it's by the new equation that he proposes between past and future that Don Quixote appears as such an example. We want to point out that Ortega y Gasset, when he invites Spanish people from his time to imitate the hero that Don Quixote incarnates to get out of the crisis in which they are, does not seek anything other than seeing this new equation achieved.

Keywords : Ortega y Gasset, Don Quixote, Spain, history, identity

Cuando un genio literario acierta a forjar una personificación vigorosa, universal, rebosante de vida y de grandeza, y generadora en la esfera social de grandes corrientes de pensamiento, la figura del personaje fantástico se agiganta, trasciende de los límites de la fábula, invade la vida real y marca con sello especial e indeleble a todas las gentes de la raza o nacionalidad a que la estupenda criatura espiritual pertenece. Tal ha ocurrido con el héroe del libro de Cervantes¹.

Como lo menciona en varias ocasiones en sus textos, lecciones y conferencias, José Ortega y Gasset elabora su filosofía movido por una profunda preocupación en cuanto al destino de España. En efecto, antes de la guerra civil, antes de la dictadura, antes de los oscuros años de exilio, el filósofo madrileño da la señal de alarma sobre la situación en la cual se encuentra su pueblo – una situación no sólo política, como revela esta fórmula bien conocida: «España se arrastra invertebrada, no ya en su política, sino, lo que es más hondo y sustantivo que la política, en la convivencia social misma»² –, que considera en parte responsable del estado de postración en el cual se hunde: «en España lo ha hecho todo el pueblo y lo que no ha hecho el pueblo se ha quedado sin hacer»³. Dicho de otra manera, de la misma forma que los españoles, según Ortega y Gasset, han llevado España a ser tal y como es, es a ellos a quienes incumbe la posibilidad de renovarla modernizándola. Allí es donde interviene la filosofía. De manera general, la filosofía tal y como la concibe Ortega y Gasset tiene la tarea de buscar remedios prácticos para resolver las situaciones de crisis. No puede, pues, darse por satisfecha evolucionando en esferas abstractas. En lo que le corresponde, el filósofo madrileño presenta el conjunto de sus textos como ensayos de «salvaciones»⁴ para España. La fórmula es conocida de sobra: «yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella, no me salvo yo»⁵.

A este respecto, el *Don Quijote* de Cervantes constituye una «selva ideal»⁶ que permite aprehender la manera como se constituye una identidad colectiva (a escala nacional) a partir de un relato, y cómo, al mismo tiempo, un pueblo puede recibir de dicho relato las orientaciones para su conducta. Según el análisis que propone de ello Ortega y Gasset, parece que el personaje de Don Quijote aparece en efecto como un espejo que refleja al pueblo español tal y como es, a la vez que como una fuente de inspiración posible para el pueblo español tal y como debería ser. En la medida en que destaca esa doble condición del personaje de Don Quijote, a la vez espejo y modelo, reflejo fiel y ejemplo a seguir, la obra de Cervantes «representa para Ortega la clave de la realidad española»⁷: es a la vez revelador de una tendencia a encerrarse en el pasado –tendencia que Ortega y Gasset considera como particularmente incrementada en la España de la primera mitad del siglo xx– y esperanzador, según la lectura que propone de ello el pensador, ya que Don Quijote encarna también la figura del héroe que, gracias a su imaginación resueltamente girada hacia el futuro, se proyecta, adelantándose, en su porvenir.

1 Santiago Ramón y Cajal, «La Psicología de Don Quijote de la Mancha y el quijotismo», *Arbor*, ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Vol. 179, Nº 705, 2004, p. 7 [en línea], disponible en: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/536/537> (consultado el 08.03.2016).

2 José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, Madrid, Taurus, Fundación Ortega y Gasset, X vol., 2004-2010, t. III, p. 482.

3 José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, op. cit., t. III, p. 505.

4 José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, op. cit., t. I, p. 747.

5 *Ibid.*, t. I, p. 757.

6 *Ibid.*, t. I, p. 770.

7 Javier Marías, citado por Pedro Cerezo Galán, *José Ortega y Gasset y la razón práctica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, p. 3.

Asimismo, el ejemplo de Don Quijote permite llevar a cabo una reflexión sobre el vínculo entre identidad e historia; y más exactamente sobre la manera en que los pueblos se construyen basándose en los relatos. Intentaremos en efecto, en un primer momento, entender qué lugar podemos conceder al relato en la constitución de una identidad colectiva, presentando la manera en que Ortega y Gasset defiende la idea de que el hombre no tiene otra naturaleza que su historia –una historia de la cual veremos que es fundamentalmente historia narrada–. Nos fijaremos luego más de cerca en el *Quijote* de Cervantes, estudiando cómo, en Ortega y Gasset, este relato da claves para entender España tal y como se presenta al mismo tiempo que le sugiere pistas que seguir para realizar avances.

«El hombre no tiene naturaleza, sino que tiene... historia»

A Ortega y Gasset⁸ le gusta reafirmar en numerosas ocasiones la idea de que el hombre, en vez de una naturaleza, dispone –y tendríamos que decir que sólo dispone– de una historia. Esta fórmula puede dar lugar a distintas interpretaciones. Aquí sólo tendremos dos en cuenta, que nos parece que puedan contribuir a nuestra reflexión.

Primero, se trata para Ortega y Gasset de afirmar que el pasado constituye el único elemento en relación con el cual se pueda definir al hombre:

[...] nuestra vida, que es siempre ésta, la de este instante presente o actual, se compone de lo que hemos sido personal y colectivamente. Si hablamos de ser en el sentido tradicional, como ser ya lo que se es, como ser fijo, estático, invariable y dado, tendremos que decir que lo único que el hombre tiene de ser, de «naturaleza», es lo que ha sido⁹. El pasado es el momento de identidad en el hombre, lo que tiene de cosa, lo inexorable y fatal¹⁰.

El pasado ocupa un sitio tan central en la constitución de la identidad del hombre que el filósofo madrileño piensa la existencia humana en términos de preexistencia fundamental: lo que es el hombre está –por lo menos en parte– ya aquí, antes que él:

El individuo humano, al nacer, va observando todas esas formas de vida [las formas de vida que le preceden]: asimila la mayor parte, repele otras. El resultado es que, en uno u otro caso, queda constituido positiva o negativamente por esos modos de ser hombre que estaban ahí antes de su nacimiento. Esto trae consigo una extraña condición de la persona humana que podemos llamar su esencial preexistencia. Lo que un hombre o una obra del hombre es no empieza con su existencia, sino que en su mayor parte precede a ésta. Se halla preformado en la colectividad donde comienza a vivir. Este precederse en gran parte a sí mismo, este ser antes de ser, da a la condición del hombre un carácter de inexorable *continuidad*. Nunca un hombre empieza a ser hombre; ningún hombre estrena la humanidad, sino que todo hombre *continúa* lo humano que ya existía¹¹.

Esto significa también que el haber sido que constituye el ser del hombre, la historia que constituye su naturaleza, no reside en un pasado que sería únicamente individual: en mi pasado se encuentra también todo un pasado «colectivo»: «la experiencia de la vida no se compone sólo de las experiencias que yo personalmente he hecho, de mi pasado. Va integrada también por el

8 José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, op. cit., t. VI, p. 73.

9 Finalmente, Ortega y Gasset revisará esa opinión: el pasado, a partir del momento en que es objeto de reinterpretaciones continuas, no tiene en realidad nada estático o invariable.

10 Op. cit., t. VI, p. 71.

11 Ibid., t. VI, p. 359.

pasado de los antepasados que la sociedad en que vivo me transmite»¹². La historia de la cual habla Ortega y Gasset, y que, según él, se sustituye a la naturaleza del hombre, supera de hecho tanto el nivel del individuo que incluye todas las formas por las cuales ha pasado la humanidad. La «naturaleza» del hombre, dicho con otras palabras, no es otra cosa que la totalidad de la historia del hombre; corresponde a la historia universal.

Segundo, Ortega y Gasset intenta, a través de esta fórmula, desmarcarse de toda una tradición filosófica que piensa el hombre en términos de sustancia –afirma así regularmente que «el hombre no es cosa ninguna»¹³– para privilegiar la idea de movimiento –«el hombre no es cosa ninguna, sino un drama», persigue¹⁴–. En efecto, veremos que finalmente, la historia, en Ortega y Gasset, no corresponde tanto a la suma de los eventos pasados como a esa variación fundamental que caracteriza al hombre. Decir de éste que no tiene naturaleza equivale a afirmar que nada, en él, es estático, invariable. Ninguna *esencia* –y Ortega y Gasset, más que de esencia, hablará de *consistencia*¹⁵– precede el drama que constituye su vida y que, poco a poco, va forjando su identidad.

Por lo tanto, la historia orteguiana no corresponde sólo al pasado¹⁶. De hecho, cuando el filósofo afirma que el hombre, además de ser el animal que tiene una historia, aparece como el animal que *cuenta* su historia, hace hincapié, más allá de su historia pasada, en toda una dimensión futura: «El hombre es novelista de sí mismo, original o plagiario»¹⁷. Cuenta a la vez lo que ha sido, reconstruyendo *a posteriori* el pasado, y lo que podría ser (aquí, lo que podrá ser de manera auténtica si logra inventar una figura que le conviene; de manera inauténtica si se contenta con reproducir esquemas ya existentes): «Se olvida demasiado que el hombre es imposible sin imaginación, sin la capacidad de inventarse una figura de vida, de “idear” el personaje que va a ser»¹⁸. Dicho de otra manera, si lo propio del hombre consiste en tener una historia y narrarla, el hombre también es el que, por excelencia, se ocupa de su futuro¹⁹. En ese sentido, la historia del hombre es una historia sin fin, «el cuento de nunca acabar»²⁰. Ser hombre, es oír unos relatos

12 *Ibid.*, t. VI, p. 69.

13 *Ibid.*, t. VI, p. 64.

14 *Ibid.* Cabe recordar que el drama no es el melodrama. Cuando Ortega y Gasset dice que la vida del hombre consiste en un drama, no pone allí ninguna connotación patética. La vida del hombre constituye un drama en el sentido (teatral) en que es, sencillamente, una historia que se va desarrollando.

15 Ortega y Gasset justifica esa elección lexical en numerosos textos suyos. Por ejemplo: «Frente al término *existencia* uso el de *consistencia*. El algo que existe *tiene* una consistencia, es decir, *consiste* en esto o lo otro». *Ibid.*, t. VI, p. 60.

16 Las diatribas de Ortega y Gasset en contra de la concepción dominante y las prácticas tradicionales de la historia son particularmente reveladoras. El filósofo español reprocha a los historiadores que pretendan manejar hechos –cuando, como diría Nietzsche, sólo hay interpretaciones– y, más ampliamente, que sólo miren hacia el pasado. «La Historia, si quiere conquistar el título de verdadera ciencia, se encuentra ante la necesidad de superar la mecanización de su trabajo» (José Ortega y Gasset, *Obras Completas, op. cit.*, t. V, p. 240) desplazando su centro de investigación del pasado hacia el futuro: los historiadores tienen que tender a acercarse lo más posible a los profetas (José Ortega y Gasset, *Obras Completas, op. cit.*, t. VI, p. 480-484).

17 *Ibid.*, t. VI, p. 66.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*, t. VI, p. 786.

20 José Ortega y Gasset, *Obras Completas, op. cit.*, t. X, p. 335.

y narrar²¹ otros nuevos, heredar²² los relatos de sus ancestros al mismo tiempo que proyectarse hacia el porvenir en y a través del relato.

El filósofo madrileño va todavía más lejos: no sólo el hombre produce y oye relatos, sino que esos relatos van forjando en gran medida su identidad, que le consideremos individual o colectivamente. En la idea de que el hombre se construye basándose en los relatos, Ortega y Gasset escribe:

[...] son [...] mitología las creencias básicas de que parte nuestro edificio espiritual, las tendencias intelectuales que constituyen el empujón inicial recibido del ambiente por nuestra conciencia infantil; es el módulo decisivo, el ritmo mental que penetra íntegramente nuestra estructura psicológica, atmósfera omnipotente e irradiante, siempre y dondequiera eficaz, substancia colectiva de que los individuos somos sólo variaciones. Una mitología es un pueblo. La mitología en que nacemos es nuestra fatalidad y nuestro determinismo²³.

En el fondo, dirá Ortega y Gasset, el hombre no es otra cosa que lo que cuenta que es. Y en este mismo sentido, no hay otra historia que la que fijamos en y a través de las palabras. La *Geschichte*, historia efectiva, o real, desaparece delante de la *Historie*, historia narrada.

Para entender adecuadamente esta idea, hay que tener en cuenta la célebre fórmula del filósofo español según la cual «yo soy yo y mi circunstancia»²⁴: si el hombre, considerado de manera universal, es el animal que tiene una historia, no tiene mucho sentido pensarle independientemente de la circunstancia en la cual se encuentra, es decir de lo que, literalmente, está alrededor (*circum*) suyo. La gran originalidad de Ortega y Gasset reside, en nuestra opinión, en el hecho de que este mundo, este contexto o contorno, independientemente de lo que le constituye como tal –el lugar y la época que le caracterizan, pero también su sistema de gobierno, sus instituciones, etc.– está primariamente edificado sobre historias –las que hemos recibido de nuestros antecesores y las que nos permiten proyectarnos hacia delante–. Y la manera en la cual se organiza cada circunstancia finalmente no es sino el resultado de esos relatos subyacentes.

Veamos ahora cómo Ortega y Gasset hace del *Don Quijote* de Cervantes el gran relato por el cual, fatalmente, se constituye España; y en qué, a partir de allí, «es [según él] necesario entender e interpretar el *Quijote*, para poder hacerse cargo de la historia española»²⁵.

21 El hombre no es sólo actor de la historia, sino también y sobre todo narrador. No sólo «la actitud fundamental desde la cual el historiador trabaja es la de un narrador», sino que la narración incumbe a toda existencia humana. De este modo, dispone de un doble estatus de actor y de narrador. Respecto a esto, el personaje de Don Quijote se presenta como relativamente emblemático, siendo a la vez actor y narrador –por lo menos en algunos momentos, como, por ejemplo, cuando cuenta sus aventuras en la cueva de Montesinos– de la ficción.

22 En esa idea, el filósofo español escribe: «El hombre no es nunca un primer hombre, sino siempre un sucesor, un heredero, un hijo del pasado humano». José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, op. cit., t. VI, p. 470.

23 José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, op. cit., t. I, p. 917-918.

24 *Ibid.*, t. I, p. 757.

25 José Luis González Quirós, «Tres Quijotes: Ramón y Cajal, Unamuno y Ortega», in: José Luis González Quirós (ed.), *El Quijote y el pensamiento moderno*, Tomo I, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007, p. 468.

Don Quijote, espejo de España

Parece efectivamente que el personaje de *Don Quijote* refleja como un espejo algunos rasgos que el filósofo madrileño considera característicos del pueblo español²⁶. De hecho, es bastante habitual considerar al que Cervantes llama «el caballero de la triste figura» como símbolo de los percances y las desgracias de los españoles, hasta el punto de que se ha vuelto comúnmente aceptado que *Don Quijote* es una obra íntimamente vinculada a la decadencia de España²⁷. Así, Anthony Close escribe por ejemplo que «Don Quijote ha venido a ser considerado como la obra del desencanto nacional»²⁸.

Pero más que el desencanto, es la relación de los españoles a su tradición lo que Ortega y Gasset quiere poner de manifiesto en su análisis del *Quijote*. Sin llegar a decir que los españoles se parecen a Don Quijote en la medida en que, como él, están «tenazmente enamorados de un pasado imposible e incapaces de acomodación a la realidad y a sus útiles y salvadoras enseñanzas»²⁹, Ortega subraya en numerosas ocasiones en su obra el hecho de que España se caracteriza por su adhesión indefectible, por no decir su culto a las tradiciones³⁰.

La relación entre los españoles y su pasado constituye según Ortega y Gasset «uno de los terribles morbos nacionales»³¹, al mismo tiempo que «una cuestión de las más delicadas»³². Investigando esta relación, dice Ortega y Gasset, entenderemos por qué España es una nación tan sumamente cerrada a lo posible³³. El pensador madrileño cita la *Antropología* de Kant para ilustrar esa idea:

Dice Kant que los turcos cuando viajan suelen caracterizar los países según su vicio genuino, y que, usando de esta manera, él comprendía la tabla siguiente: 1.º Tierra de las modas (*Francia*).

26 Es interesante constatar que, a pesar de la presencia de Sancho Panza, Don Quijote aparece en la pluma de Ortega y Gasset (como también en muchos autores) como un héroe solitario. Es un punto en el que pone énfasis J. Canavaggio, «Les métamorphoses de Don Quichotte : naissance et développement d'un mythe », [en línea], disponible en: http://www.litterature-poetique.com/pdf/quichotte_canavaggio.pdf (consultado el 08.03.2016), p. 1.

27 José Luis González Quirós, «Tres Quijotes: Ramón y Cajal, Unamuno y Ortega», *op. cit.*, p. 451-483.

28 Anthony Close, *The Romantic Approach to Don Quixote*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, p. 133.

29 Santiago Ramón y Cajal, «La Psicología de Don Quijote de la Mancha y el qui jotismo», *art. cit.*, p. 7.

30 Otra vez, cabe subrayar que Ortega y Gasset no se interesa tanto por España en general como por España a principios del siglo xx –en otras palabras, por su circunstancia propia. No se trata tanto, para el filósofo madrileño, de caracterizar los pueblos –en este caso, el suyo– de manera esencialista como de pensarlos de manera circunstanciada. Recordemos lo que hemos mencionado al principio de nuestra reflexión: el hecho de que uno de los grandes retos de la filosofía orteguiana es conseguir que España salga del estado de crisis y de postración en el cual se encuentra: «El lector descubrirá, si no me equivoco, hasta en los últimos rincones de estos ensayos, los latidos de la preocupación patriótica». José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, *op. cit.*, t. I, p. 762.

31 *Ibid.*, t. I, p. 758

32 *Ibid.*, t. I, p. 759.

33 Ortega y Gasset exclama al respecto: «¿No es un cruel sarcasmo que luego de tres siglos y medio de descarriado vagar, se nos proponga seguir la tradición nacional? ¡La tradición! La realidad tradicional en España ha consistido precisamente en el aniquilamiento progresivo de la posibilidad España». *Ibid.*, t. I, p. 793.

2.º Tierra del mal humor (*Inglaterra*). 3.º Tierra de los antepasados (*España*). 4.º Tierra de la ostentación (*Italia*). 5.º Tierra de los títulos (*Alemania*). 6.º Tierra de los señores (*Polonia*)³⁴.

Sigue así: «¡Tierra de los antepasados...! Por lo tanto, no nuestra, no libre propiedad de los españoles actuales. Los que antes pasaron siguen gobernándonos y formando una oligarquía de la muerte, que nos oprime»³⁵. Una lectura rápida podría dejar pensar que la crítica que Ortega y Gasset hace a los que siguen gobernando es esencialmente política. Creemos que la crítica es mucho más fundamental, y que el pensador español apunta, más allá de los políticos de su tiempo, a todos los que se encierran en lo que llama «el reaccionarismo radical»³⁶, es decir a la gente que «arranca [el pasado] de la esfera de la vitalidad, y, bien muerto, lo sienta en su trono para que rija las almas». Luego sigue: «Esta incapacidad de mantener vivo el pasado es el rasgo verdaderamente reaccionario»³⁷.

Si la semejanza que nota y subraya Ortega y Gasset entre el personaje de Don Quijote y el pueblo español se sitúa primero a nivel de una mirada nostálgica común, girada hacia un pasado ya terminado –de la misma forma que Don Quijote mira continuamente hacia un pasado desaparecido y se encierra en la imagen de un ideal sin vida, los españoles de la primera mitad del siglo xx, herederos del pesimismo de la generación del 98, se estancan–, cabe no obstante matizar: mientras que Don Quijote recurre a pistas del pasado para seguir adelante, los españoles de principios del siglo xx consideran el pasado que contemplan con nostalgia, haciendo de él un objeto inerte. Pues bien, «sólo un modo hay de dominar el pasado, reino de las cosas fenecidas: abrir nuestras venas e inyectar de su sangre en las venas vacías de los muertos», escribe Ortega y Gasset³⁸. Dicho de otra forma, no es cuestión para él de instar a los españoles a desviarse de su pasado, abandonando las tradiciones que tanto quieren. Pero tienen que ser capaces de hacerlas vivas, en vez de contemplarlas en su estaticidad³⁹. Tienen que mirar no hacia el pasado, sino hacia el futuro: «Suele el español hacerse ilusiones sobre el pasado en vez de hacérselas sobre el porvenir, que sería más fecundo», escribe Ortega y Gasset⁴⁰. En esa conversión de la mirada, reside la condición de posibilidad, para España, de convertirse en una nación en sentido propio⁴¹. Porque «sólo hombres capaces de vivir en todo instante las dos dimensiones sustantivas del tiempo –pasado y futuro– son capaces de formar Naciones», afirma⁴². En otros términos, la solución del problema de España se aloja en una mejor ecuación entre lo que nuestro autor nombra «su ser *inercial* –receptivo, tradicional– y su ser *ágil* –emprendedor, afrontador de problema»⁴³. Hay esperanza –y Ortega y Gasset, de hecho, suele presentar su filosofía como

34 *Ibid.*, t. I, p. 758

35 *Ibid.*, t. I, p. 758.

36 *Ibid.*, t. I, p. 759.

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*

39 La estaticidad es el gran problema de España, según Ortega y Gasset: «Los españoles somos un pueblo fantasma a quien un conjuro ha tornado en piedra: somos una raza fósil». *Ibid.*, p. 54.

40 José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, op. cit., t. III, p. 425.

41 «España no existe como nación», exclama de manera muy polémica Ortega y Gasset (citado por C. Vilanou, «De la crisis finisecular al regeneracionismo pedagógico: Ortega y Gasset y Eugenio D'Ors, dos modelos culturalistas (1898-1914)», *Revista de educación: La educación y la generación del 98*, nº extraordinario, Ministerio de educación, 1997, p. 56).

42 José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, op. cit., t. X, p. 106.

43 *Ibid.*, t. X, p. 102.

una filosofía optimista⁴⁴, desmarcándose en este sentido de numerosos contemporáneos suyos–, siempre y cuando la tradición vaya de la mano de la empresa.

Examinemos ahora precisamente en qué sentido aconseja a los españoles que se inspiren de Don Quijote.

Don Quijote, modelo para España

A primera vista, es sorprendente constatar que en Ortega y Gasset, si Don Quijote vive de manera anacrónica, sumido en el mundo ficticio de las novelas de caballería y viendo alrededor suyo todo tipo de elementos que pertenecen a épocas superadas, o incluso legendarias, no está de ningún modo afectado por el reaccionarismo radical que antes mencionábamos. Al contrario, dice el pensador madrileño que encarna la figura del héroe por excelencia. Tras una consideración más detenida, nos parece que el heroísmo de Don Quijote se impone lógicamente en el pensamiento de Ortega y Gasset, y que no procede tanto de su valentía –la cual le hace prestar asistencia a la viuda y el huérfano, sin detenerse ante ningún peligro– como de su capacidad de anticipar el porvenir, prolongando de una cierta manera el pasado que hereda.

A la cuestión de saber por qué recurrir al pasado cuando se trata del porvenir, contestamos primero que según Ortega y Gasset, no *podemos* apoyarnos sobre otra cosa que el pasado en la medida en que, sencillamente, nos *disponemos* de otra cosa: «El hombre enajenado de sí mismo, se encuentra consigo mismo como realidad, como historia. Y, por vez primera, se ve obligado a ocuparse de su pasado, no por curiosidad ni para encontrar ejemplos normativos, sino porque *no tiene* otra cosa»⁴⁵. Por otra parte, el pasado limita las posibilidades del hombre: en virtud de lo que el filósofo madrileño llama «el sentido negativo de la historia», y siguiendo la idea heracliteana (siendo calificado Heráclito por Ortega y Gasset como «el más genial de los pensadores»⁴⁶) según la cual «todo fluye. No bajamos dos veces al mismo río»⁴⁷, el hombre no puede volver a vivir lo que ya ha vivido:

Aquí está, esperando nuestro estudio, el auténtico «ser» del hombre –tendido a lo largo de su pasado. El hombre es lo que le ha pasado, lo que ha hecho. Pudieron pasarle, pudo hacer otras cosas, pero he aquí que lo que efectivamente le ha pasado y ha hecho constituye una inexorable trayectoria de experiencias que lleva a su espalda, como el vagabundo el hatillo de su haber. Ese peregrino del ser, ese sustancial emigrante, es el hombre. Por eso carece de sentido poner límites a lo que el hombre es capaz de ser. En esa ilimitación principal de sus posibilidades, propia de quien no tiene una naturaleza, sólo hay una línea fija, preestablecida y dada, que pueda orientarnos; sólo hay un límite: el pasado. Las experiencias de vida hechas estrechan el futuro del hombre. Si no sabemos lo que va a ser, sabemos lo que no va a ser. Se vive en vista del pasado»⁴⁸.

44 « Gravitan sobre nosotros tres siglos de error y de dolor [...]. No llaméis esto pesimismo: reconocer la verdad no es nunca un acto pesimista. Carecer de sensibilidad para los inmensos dolores ambientes, no percatarse de la terrible mengua española, negar la espantosa realidad de nuestra situación, no podrá ser nunca verdadero optimismo: será siempre una falsedad». José Ortega y Gasset, *Obras Completas, op. cit.*, t. II, p. 87).

45 José Ortega y Gasset, *Obras Completas, op. cit.*, t. VI, p. 80.

46 José Ortega y Gasset, *Obras Completas, op. cit.*, t. X, p. 81.

47 Ortega y Gasset cita esta fórmula de Heráclito en su curso de 1940, «Sobre la razón histórica» (J. Ortega y Gasset, *Obras Completas, op. cit.*, t. IX, p. 545), exponiendo cómo se propone desplazar el enfoque del ser hacia el devenir, haciendo del movimiento fundamental del hombre el punto de partida de su filosofía.

48 José Ortega y Gasset, *Obras Completas, op. cit.*, t. VI, p. 72-73.

Sin embargo, este pasado que, como mencionábamos antes, constituye la identidad del hombre, sólo tiene sentido en función del presente, y para ser más exactos, en función de la manera con la cual pretendemos prorrogar este pasado en el porvenir. De este modo, Ortega y Gasset escribe que se suele «[...] hacer del pasado una cosa abstracta e irreal que quedó inerte allá en su fecha, cuando el pasado es la fuerza viva y actuante que sostiene nuestro hoy. No hay *actio in distans*. El pasado no está allí, en su fecha, sino aquí, en mí. El pasado soy yo –se entiende, mi vida–»⁴⁹. Esto es, el pasado no equivale a algo estrictamente cumplido⁵⁰:

[...] pervive todo el pasado humano que nos es conocido. Este pasado es pasado no porque pasó a otros, sino porque forma parte de nuestro presente, de lo que somos en la forma de haber sido; en suma, porque es *nuestro* pasado. La vida como realidad es absoluta presencia: no puede decirse que *hay* algo si no es presente, actual. Si, pues, *hay* pasado, lo habrá como presente y actuando *ahora* en nosotros⁵¹.

De este modo, cuando Ortega y Gasset habla del héroe como el que prolonga el pasado, transformándolo en una fuerza viva, en el fondo no dice otra cosa que ésta: el héroe es el hombre que asume su historicidad fundamental – Heidegger hablaría aquí de *historialidad*⁵²–. Por lo tanto, no se trata en absoluto para el héroe de desligarse de sus responsabilidades, conformándose con los relatos de los antecesores. En efecto,

[...] cuando el héroe quiere, no son los antepasados en él o los usos del presente quienes quieren, sino él mismo. Y este querer él ser él mismo es la heroicidad. No creo que exista especie de originalidad más profunda que esta originalidad «práctica», activa del héroe⁵³.

Se trata de originalidad y de novedad, tal como lo demuestra el texto siguiente:

Su vida es una perpetua resistencia a lo habitual y consueto. Cada movimiento que hace ha necesitado primero vencer a la costumbre e inventar una nueva manera de gesto. Una vida así es un perenne dolor, un constante desgarrarse de aquella parte de sí mismo rendida al hábito [...] ⁵⁴.

Es relativamente sencillo admitir que el héroe no se deja dirigir por las convenciones establecidas, o llevar por las costumbres de antaño; quizás sea más difícil entender que su originalidad y el carácter nuevo de sus acciones derivan del pasado; que son el resultado de exploraciones de posibles⁵⁵ heredados del pasado –esto es, de futuros pasados–. En Ortega y Gasset, el héroe es quien, como Don Quijote, reactualiza los posibles pasados, reconduciéndolos en su circunstancia.

49 *Ibid.*, t. VI, p. 76.

50 En este sentido decíamos más arriba que Ortega y Gasset revisa su idea según la cual el pasado corresponde a algo estático, fijo. Siendo siempre un pasado *para* el presente, está siempre reinvertido, revisitado, reinterpretado en función de este presente. En otras palabras, está siempre sometido a algo del orden de la variación.

51 *Ibid.*, t. VI, p. 70.

52 Este concepto de *historialidad* nos parece esclarecedor aquí en la medida en que, aplicado al *Dasein*, hace de éste un puro a caballo entre el nacimiento y la muerte, un puro estiramiento entre un ya no y un todavía no; un ente que no se puede pensar en el modo de la cosa –que no tiene naturaleza, diría Ortega y Gasset–, sino que tenemos que pensar en los términos de una variación histórica fundamental. En este punto, se remitirá a los párrafos 72 à 77 de *Ser y Tiempo*: Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer, 2006, p. 372-403.

53 José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, op. cit., t. I, p. 816.

54 *Ibid.*

55 Pedro Cerezo Galán, *José Ortega y Gasset y la razón práctica*, op. cit., p. 66-67.

En este sentido, Don Quijote aparece como un modelo: aparte de «la devoción y el apagamiento excesivos a la tradición moral e intelectual de la raza»⁵⁶, es aquel que se proyecta hacia el futuro, dando muestras de un «culto ferviente a un alto ideal de conducta, la voluntad obstinadamente orientada hacia la luz y la felicidad de la humana colmena»⁵⁷. Gracias a su imaginación desbordante, Don Quijote evita el escollo que consiste en enterrarse en la tradición: «la imaginación es [...] lo que permite a Don Quijote re-elaborar la realidad que sus sentidos le transmiten»⁵⁸. Más ampliamente, la imaginación –esa facultad mencionada más arriba, en cuanto orientaba hacia la autenticidad o hacia la inautenticidad– es «también la potencia que permite a cada uno hacer hipótesis [...], prever las cosas, proyectarse hacia el futuro, e incluso decidir de una actuación requerida»⁵⁹. La imaginación es la facultad gracias a la cual, en términos orteguianos, Don Quijote está en medida de transformar la tradición en empresa; en ella reside la posibilidad para cada uno de «despertar» su pasado, reconduciéndolo en su presente. De suerte que a Ortega y Gasset le gusta citar a A. Comte:

En 1844 Auguste Comte escribía (*Discours sur l'esprit positif*, [...])⁶⁰: «Hoy se puede asegurar que la doctrina que haya explicado suficientemente el pasado en su conjunto obtendrá inevitablemente, mediante esta sola prueba, la presidencia mental del porvenir»⁶¹.

La puesta entre paréntesis del yo en beneficio de la circunstancia es otro aspecto que señala Ortega y Gasset en Don Quijote, y que, otra vez, se impone como un ejemplo. Consideramos efectivamente que cuando el filósofo madrileño insta a los españoles a comportarse como Don Quijote, les dice también que reanuden con lo que llama su altruismo fundamental.

Este altruismo del cual habla Ortega y Gasset no es una virtud; no se opone al egoísmo, sino que designa la mera apertura hacia los demás: «el Hombre al estar *a nativitate* abierto al otro, al *alter* que no es él, es *a nativitate*, quiera o no, gústele o no, *altruista*»⁶². Si este estado «permanente y constitutivo del Hombre»⁶³ no implica una actitud especialmente generosa o amical (el robo o el crimen presuponen este altruismo fundamental al igual que el beso o el sacrificio⁶⁴), es no obstante la condición de posibilidad del convivir. En el fondo, cuando Ortega y Gasset dice del hombre que es fundamentalmente altruista, no dice otra cosa que lo que sigue: desde el principio, el hombre está girado hacia el exterior antes que hacia sí mismo; está siempre en la alteración⁶⁵. Cuando los que habitan mi circunstancia dejan de ser individuos indefinidos para

56 Santiago Ramón y Cajal, «La Psicología de Don Quijote de la Mancha y el quijotismo», *op. cit.*

57 *Ibid.*

58 Marina Mestre Zaragoza, «Folie et altérité dans le Don Quichotte», in : Philippe Meunier (dir.), *La représentation de l'autre dans le Don Quichotte de Cervantès*, Actes de la journée d'étude du 13 octobre 2005, *Cahiers du G.R.I.A.S. – C.E.L.E.C.*, n° 12, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 21. Aquí, como en las citas siguientes que reproducimos de este texto, traducimos nosotros.

59 *Ibid.*

60 Ortega y Gasset remite a Auguste Comte en francés. Reproducimos aquí la traducción en español de J. M. Revuelto y C. Bergès: A. Comte, *Curso de filosofía positiva (lecciones I y II)*, *Discurso sobre el espíritu positivo*, trad. J.M. Revuelto y C. Bergès, Barcelona, Folio, colección «Biblioteca de filosofía», 2002, p. 151.

61 José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, *op. cit.*, t. VI, p. 81.

62 José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, *op. cit.*, t. X, p. 207.

63 *Ibid.*

64 *Ibid.*

65 El hecho de que el trabajo filosófico esté pensado junto con esa torsión hacia el interior que supone el ensimismamiento hace de ello un trabajo fundamentalmente no natural: «En la realidad auténtica del

convertirse en tús, con los cuales interactúo, el altruismo se prolonga en lo que Ortega y Gasset llama el nostrismo, o la nostridad: «Si al estar abierto al otro he llamado *altruismo*, este sernos mutuamente deberá llamarse *nostrismo* o *nostridad*»⁶⁶. Entonces, y sólo entonces, hay sociedad.

Ramón y Cajal, en su análisis del *Quijote*⁶⁷, hace hincapié en esa dimensión del personaje: pone de relieve cómo el amor de Don Quijote por la justicia y su sentido del sacrificio –Don Quijote no duda en sacrificar su persona al servicio y en beneficio de la colectividad– hacen del texto de Cervantes una especie de manifiesto contra el individualismo. Nos parece que ese aspecto también está presente en Ortega y Gasset, aún si, en nuestra opinión, la gran cualidad a imitar de Don Quijote no reside tanto en la manera con la cual prolonga su altruismo en nostrismo como en la manera con la cual se instala en lo que el filósofo español llama una ecuación problemática entre el pasado y el porvenir⁶⁸, reequilibrando la relación entre tradición y empresa.

Los dos hombres concuerdan no obstante en la idea de que España tiene que inspirarse en Don Quijote: «El quijotismo de buena ley, es decir, el depurado de las roñas de la ignorancia y de las sinrazones de la locura tiene, pues, en España, ancho campo en que ejercitarse»⁶⁹. De este modo, Ramón y Cajal propone hacer de ese «loco sublime»⁷⁰ que es Don Quijote el «modelo del esfuerzo patriótico que se necesita [...] para poner a España a la altura de las otras naciones»⁷¹. Si no se trata para Ortega y Gasset de instar a los españoles a imitar a Don Quijote en cualquier punto –aunque su demencia es «noble»⁷², Don Quijote está efectivamente loco, dice, y sería peligroso y absurdo querer comportarse como él–, el filósofo ve sin embargo en el personaje de Cervantes un ejemplo que seguir para una España que se representa como «posible»⁷³ y que, para salir de la decadencia en la cual ha caído y que la caracteriza ahora, tiene que intentar

humano vivir va incluido el deber de la frecuente retirada al fondo solitario de sí mismo. Esa retirada en que a las meras verosimilitudes, cuando no simples embelesos e ilusiones en que vivimos, les exigimos que nos presenten sus credenciales de auténtica realidad es lo que se llama con un nombre amanerado, ridículo y confesionario, *filosofía*. La filosofía es retirada, *Anábasis*, arreglo de cuentas de uno consigo mismo, en la pavorosa desnudez de sí mismo ante sí mismo». José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, *op. cit.*, t. X, p. 202.

66 *Ibid.*, t. X, p. 209.

67 Santiago Ramón y Cajal, «La Psicología de Don Quijote de la Mancha y el quijotismo», *op. cit.*

68 José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, *op. cit.*, t. VI, p. 784.

69 Santiago Ramón y Cajal, «La Psicología de Don Quijote de la Mancha y el quijotismo», *op. cit.*, p. 11.

70 Esa expresión de «loco sublime» aparece en la pluma de Ramón y Cajal, «La Psicología de Don Quijote de la Mancha y el quijotismo», *op. cit.*, p. 3.

71 José Luis González Quirós, «Tres Quijotes: Ramón y Cajal, Unamuno y Ortega», *op. cit.*, p. 457.

72 José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, *op. cit.*, t. IX, p. 539.

73 Esta idea ya está presente en un texto muy corto que escribe en 1910, y que titula «España como posibilidad» (José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, *op. cit.*, t. I, p. 336-337). España es una posibilidad, a condición que cambie la orientación de su mirada, y esto a dos niveles que son complementarios el uno del otro: como hemos explicado más arriba, España tiene que dejar de mirar hacia su pasado para fijarse en su porvenir; éste es el primer nivel. A un segundo nivel, también tiene que ser capaz de convertir su mirada, hasta aquí centrada sobre sí misma, en una mirada girada hacia el exterior, y más exactamente hacia Europa. No es dentro del conjunto cerrado que representa donde podrá encontrar la solución, si no amplía su perspectiva a lo que pasa fuera de ella. En esa idea, que constituye uno de los principales puntos de desacuerdo entre él y Unamuno (cuando Ortega y Gasset piensa que la solución al problema de España reside en Europa, Unamuno propone un modelo hermético para sacar España de la situación de crisis en la cual se encuentra hundida), Ortega y Gasset escribe: «España es una posibilidad europea. Sólo mirada desde Europa es posible España» (*Ibid.*, t. I, p. 337).

modernizarse. De modo que «la locura de Don Quijote corresponde [...] más a una posición filosófica frente a la realidad que a un rechazo de ésta; constituye, pues, desde el punto de vista teórico, la condición de posibilidad de una verdadera sabiduría»⁷⁴.

Conclusión

Hemos visto que, en el pensamiento de Ortega y Gasset, el personaje de Don Quijote es a la vez el símbolo de una España decadente –un símbolo en el cual, de hecho, se reconoce comúnmente– y el modelo a seguir para salir de la crisis. Como Don Quijote, los españoles de la primera mitad del siglo xx viven con la mirada puesta en un pasado desaparecido, hundidos en la tradición. Pero a diferencia de éste, no convierten su mirada hacia el porvenir; se quedan en ese pasado ya terminado y que, en cierta manera, está caduco.

También hemos querido subrayar hasta qué punto es revelador el hecho de que Ortega y Gasset haga de un personaje de ficción el gran modelo a seguir: nos parece que la idea de Marina Mestre Zaragoza según la cual Don Quijote es un ejemplo perfecto de lo que la ficción nos puede llevar a ser –soñando éste su vida en función de sus lecturas de novelas de caballería– y según la cual, en el fondo, «sin ficción, no puede haber verdadera ejemplaridad»⁷⁵, adquiere pleno significado con el filósofo madrileño, en la medida en que la vida humana, en su pensamiento, está de parte en parte atravesada por historias. La vida del hombre no corresponde a otra cosa que a su historia. Su pasado sólo tiene importancia a partir del momento en que está narrado, y la proyección hacia el futuro, a su vez, sólo se hace a través del relato.

De hecho, la ejemplaridad de Don Quijote va más allá del marco estricto de España a principios del siglo xx. En efecto, si Ortega y Gasset ve en este personaje un reflejo del carácter de su pueblo, cabe observar que esa «figura grandiosa [es] al mismo tiempo muy cercana a cada uno de nosotros, un verdadero paradigma de humanidad»⁷⁶. Si la obra de Cervantes aparece como «un cuadro viviente y completo [...] de España» y se presenta como «símbolo del carácter español», refleja también «la vida misma», y el personaje de Don Quijote se impone como «emblema de la condición humana»⁷⁷. En el fondo, nos parece que Ortega y Gasset se dirige a cada hombre cuando dice que hay que imitar el héroe que es Don Quijote, asumiendo y respetando su pasado, pero sin olvidar de mirar hacia delante.

74 Marina Mestre Zaragoza, « *Folie et altérité dans le Don Quichotte* », *op. cit.*, p. 19.

75 *Ibid.*, p. 25.

76 *Ibid.*, p. 12.

77 Jean Canavaggio, « *Les métamorphoses de Don Quichotte : naissance et développement d'un mythe* », *op. cit.*, p. 3-10.

BIBLIOGRAFÍA

CANAVAGGIO, Jean, *Don Quichotte : du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*, Paris, Fayard, 2005, 346 p.

CANAVAGGIO, Jean, « Les métamorphoses de Don Quichotte : naissance et développement d'un mythe » [en línea], disponible en la siguiente dirección: http://www.litterature-poetique.com/pdf/quichotte_canavaggio.pdf (consultado el 08.03.2016).

CEREZO GALÁN, Pedro, *José Ortega y Gasset y la razón práctica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, 422 p.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición y notas de Francisco Rico, Madrid: Real Academia Española; Barcelona, Espasa, Círculo de Lectores, 2015, 2 vol., 1644 p., 1668 p.

CLOSE, Anthony, *The Romantic Approach to Don Quixote*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, 286 p.

COMTE, Auguste, *Curso de filosofía positiva (lecciones I y II), Discurso sobre el espíritu positivo*, trad. J.M. Revuelto y C. Bergès, Barcelona, Folio, colección «Biblioteca de filosofía», 2002, 191 p.

FERNÁNDEZ SANZ, Amable, «El problema de España en el pensamiento de Ortega y Azaña hasta 1914», *Revista de Hispanismo Filosófico*, nº 3, 1998, p. 59-74.

GONZÁLEZ QUIRÓS, José Luis, «Tres Quijotes: Ramón y Cajal, Unamuno y Ortega», in: José Luis González Quirós (ed.), *El Quijote y el pensamiento moderno*, Tomo I, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007, p. 451-483.

HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer, 2006, 445 p.

MESTRE ZARAGOZA, Marina, « Folie et altérité dans le Don Quichotte », in: Philippe Meunier (dir.), *La représentation de l'autre dans le Don Quichotte de Cervantès*, Actes de la journée d'étude du 13 octobre 2005, *Cahiers du G.R.I.A.S. – C.E.L.E.C.*, nº 12, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 11-25.

ORTEGA Y GASSET, José, *Obras Completas*, X tomos, Madrid, Taurus, Fundación Ortega y Gasset, 2004-2010.

RAMÓN Y CAJAL, Santiago, « La Psicología de Don Quijote de la Mancha y el quijotismo », *Arbor*, ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Vol. 179, Nº 705, 2004 [en línea], disponible en: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/536/537> (consultado el 08.03.2016).

VILANOU, Conrado, «De la crisis finisecular al regeneracionismo pedagógico: Ortega y Gasset y Eugenio D'Ors, dos modelos culturalistas (1898-1914)», *Revista de educación: La educación y la generación del 98*, nº extraordinario, Ministerio de educación, 1997, p. 47-64.

Anne Bardet imparte clases de filosofía en la Université Saint-Louis – Bruxelles, donde está actualmente preparando un doctorado de filosofía. Su investigación está centrada en el pensamiento orteguiano de la historia.

Versiones subversivas: *Reto en el paraíso* y la historia alterna de los californianos

Versions subversives: Défi au paradis et l'histoire alternative des Californiens

Virginia DESSÚS COLÓN

Universidad Politécnica de Puerto Rico

Historia y ficción se combinan en *Reto en el paraíso* (1983) del escritor chicano Alejandro Morales. La recreación en forma paralela de la historia de los residentes autóctonos de California y de la nueva población principalmente anglosajona, que llegó en búsqueda del oro, es el trasfondo histórico de la novela. Morales esboza la genealogía e historia de más de un siglo de las familias de Antonio Coronel y James Lifford. Este estudio trabaja cómo las historias paralelas presentadas en el texto cuestionan la legitimidad de las lecturas oficiales, la subvierten y la desmitifican mediante la recuperación de la voz del nativo, según los conceptos esbozados por Homi Bhabha.

Palabras claves : Alejandro Morales, chicanos, historias paralelas, subversión

Reto en el paraíso (1983), de l'écrivain chicano Alejandro Morales, conjugue histoire et fiction. La récréation parallèle de deux histoires, celle des résidents autochtones de Californie et celle de la population –essentiellement, anglo-saxonne –, mue par la recherche de l'or, constitue le fond historique du roman. Morales retrace, sur plus d'un siècle, l'histoire et la généalogie des familles d'Antonio Coronel et de James Lifford. Cette étude analyse la façon dont ces histoires parallèles remettent en question la légitimité des lectures officielles et la démythifient en récupérant la voix de l'indigène, selon les concepts exposés par Homi Bhabha.

Mots clés : Alejandro Morales, Chicanos, histoires parallèles, subversion

Domaine : Littérature, XIX^e siècle, XX^e siècle, Mexique, États-Unis d'Amérique

Chicano writer Alejandro Morales combines history and fiction in *Reto en el paraíso* (1983). Morales compare the historical background of the native residents of California and the new population, mainly Anglo-Saxon, who came in search of gold. He traces, over a century, Antonio Coronel and James Lifford's genealogy and family history. This study questions the parallel stories presented in the text and the legitimacy of the official readings and fiction films. It subverts and demystifies the stories by retrieving the voice of the natives according to Homi Bhabha's theory.

Keywords : Alejandro Morales, Chicanos, parallel histories, subversion



La literatura chicana ofrece una oportunidad singular de examinar los aspectos lingüísticos, sociales, culturales y literarios de un pueblo que se mantiene al margen de dos culturas. Con el auge de nuevas escuelas de pensamiento que reclaman la ruptura de las fronteras en todas sus manifestaciones¹ y la creación de nuevos espacios en el intersticio de las culturas confluentes, la literatura chicana (al igual que las manifestaciones literarias de los restantes grupos minoritarios en Estados Unidos) abre nuevos caminos de investigación. En la literatura fronteriza convergen elementos disímiles que, curiosamente, logran un sincretismo particular. Son esas peculiaridades las que singularizan ese nuevo espacio de enunciación.

El concepto de colonialismo, a pesar de que es polémico y ha generado muchos debates, puede servir de punto de partida para ubicar el desarrollo de la identidad y la cultura chicana. La historia de la comunidad México-americana tiene sus orígenes en la ocupación anglosajona de lo que originalmente era territorio mexicano². La firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo³, el 2 de febrero de 1848, marca el inicio de lo que se conocerá como la minoría chicana⁴. La construcción de la identidad es un complejo ejercicio que envuelve elementos históricos, culturales y lingüísticos, entre otros aspectos. Para Homi Bhabha, hay dos tradiciones reconocidas en el discurso sobre la identidad. En la primera, la tradición filosófica, se presenta la identidad como un proceso de auto-reflexión en el espejo del género humano. El hombre encuentra su identidad en la medida en que logra identificarse con el Otro⁵. La segunda tradición recoge la visión antropológica de la diferencia de la identidad humana según establecida por la división de clase/cultura. Son estos dos conceptos los que se emplean para definir la identidad.

Es significativo destacar que Bhabha fusiona ambas tradiciones para explicar el proceso de identificación que tiene lugar en un espacio poscolonial, fronterizo o transnacional. De la primera, obtiene la idea del Otro⁶ como significante cultural y de la segunda tradición extrae

1 Ver: Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London and New York: Routledge, 1994; Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, London and New York: Routledge, 1980; Fredric Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid: Ed. Trotta, 1986; Steven Connor, *Postmodernist Culture. An Introduction of Theories of the Contemporary* (Cambridge, Mass: Blackwell Publishers, 1992); Scott Lash, *Sociology of Postmodernist*, London and New York: Routledge, 1991; Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York and London: Methuen, 1987; y Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London and New York: Routledge, 1995.

2 Para información detallada de este evento histórico se pueden consultar los siguientes textos: Rodolfo Acuña, *América ocupada. Los chicanos y su lucha de liberación*, México, Ediciones Era, 1976; Gilberto López y Rivas, *Los chicanos: una minoría nacional explotada*, México, Nuestro Tiempo, 1971; Wayne Moquin, *A Documentary History of the Mexican-American*, New York, Praeger, 1971, Frederick Merk, *Manifest Destiny and Mission in American History*, New York, Knopf, 1963, p. 61-143 y Virginia Dessús, *El mundo chicano en San Juan de Jim Sagel*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1987.

3 La reproducción completa del Tratado puede verse en Matt. S. Meier y Feliciano Rivera, *Dictionary of Mexican American History*. Connecticut, Greenwood Press, 1981, p. 397-432.

4 Es necesario recordar que el concepto *chicano* adquiere valor político, es decir, como un elemento de lucha, a partir del surgimiento del Movimiento Chicano de Liberación Nacional en los años 60. A partir de este momento, se rescata la palabra *chicano* de las connotaciones peyorativas que tenía y se redefine como símbolo de lucha y orgullo nacional hispano. Tanto el Movimiento Chicano como el uso del concepto para nombrar a la minoría de ascendencia mexicana en Estados Unidos, tienen una clara y definida actitud política militante. La búsqueda de una transformación social y, principalmente, económica, todavía está vigente en la sociedad actual.

5 Homi Bhabha, *Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994, p. 1-2.

6 Esta primera tradición del discurso de la identidad queda enmarcado dentro del psicoanálisis lacaniano. Como recordaremos, Lacan, seguidor de Freud, teoriza que es en el *Orden Imaginario* en donde ocurre la

la noción del colonizado/colonizador como estructura de la lucha de poderes. El proceso de identificación se convierte, según Bhabha, en un proceso impreciso, ya que no hay un dominio definido de ninguna de las dos partes en conflicto. Esta fluidez entre los dos poderes remite a las estructuras dialógicas de similitud/continuidad y diferencia/ruptura. En torno a este concepto, él señala lo siguiente:

*The ambivalent identification of the racist world-moving on two planes without being in the least embarrassed by it –as Sartre says of the anti-Semitic consciousness– turns on the idea of man as his alienated image; not Self and Other but the otherness of the Self inscribed in the perverse palimpsest of colonial identity*⁷.

El concepto de identidad y cultura esbozado por Bhabha en su libro *The Location of Culture* es fundamental en la estructuración de las características fronterizas de la literatura chicana. Bhabha teoriza que el mundo moderno asiste a una revisión total del concepto de identidad en todas las dimensiones –racial, genética, generacional, institucional, ubicación geopolítica y orientación sexual–. Esta revisión es mucho más frecuente y más intensa en los pueblos que se encuentran entre dos culturas. El espíritu de revisión y reconstrucción recae en la dimensión que él llama *intra-espacios*. De acuerdo con esto,

*These “in-between spaces” provide the terrain for elaborating strategies of selfhood –singular or communal– that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration and contestation, in the act of defining the idea of society itself. It is in the emergence of the interstices, the overlap and displacement of domains of difference –that the intersubjective and collective experiences of nationness, community interest, or cultural value are negotiated*⁸.

Los espacios coloniales y postcoloniales son los que proveen el terreno fértil para la discusión de las prácticas y políticas culturales de la identificación. La *inscripción o escritura de la identidad*, como llama Bhabha a este proceso, es una de continua interacción en donde la ambigüedad, la doble articulación y el mimetismo juegan papeles fundamentales en su desarrollo. Por ser lugares de profunda duplicación y escisiones profundas, los territorios postcoloniales y las fronteras tienen la singularidad de convertirse en centros en los cuales las ideas de la identidad son constantemente cuestionadas. El estatismo que caracterizaba a las nociones hegemónicas de la identidad ya no son funcionales en estas zonas geográficas y culturales.

Historia y ficción se combinan en *Reto en el paraíso* (1983)⁹ de Alejandro Morales. El escritor advierte en su prólogo la procedencia de las anécdotas que va a narrar: un manuscrito hallado en una pequeña iglesia en Simons, California. La recreación en forma paralela de la historia de los residentes autóctonos de California y de la nueva población, principalmente anglosajona, que llegó en búsqueda del oro sirve de trasfondo histórico de la novela. La obra se ubica en el periodo anterior al 1850, antes de la incorporación del territorio californiano a la unión norteamericana. El crítico literario Eduardo Elías (1987) comenta que esta novela es la «más compleja y lograda»

etapa espejística. La imagen del yo se desarrolla, se establecen las diferencias entre el yo y el no-yo a través del reconocimiento del Otro –la madre– y, finalmente, el infante entra al *Orden Simbólico* –el de los procesos culturales.

7 Homi Bhabha, *Location of Culture*, op. cit., p. 44.

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

9 Alejandro Morales (1983), *Reto en el paraíso*, 2da ed. Tempe, Arizona, Bilingual Press/ Editorial Bilingüe, 1991. Todas las citas pertenecen a esta edición. A partir de este momento, las páginas citadas serán identificadas entre paréntesis. Para facilitar las referencias al texto, se emplea la forma *Reto* para la futura identificación de la obra.

de Morales, ya que tiene una balanceada asociación de elementos temáticos, técnicos, artísticos e históricos «que permite compararla con las mayores obras de la narrativa latinoamericana actual»¹⁰. Similar a lo que hace Gabriel García Márquez en su novela *Cien años de soledad*, Morales esboza la genealogía e historia de más de un siglo de la familia de Antonio Coronel y James Lifford.

Reto tiene la particularidad, como novela que se nutre de una realidad histórica, de presentar los desfases entre la historia oficial y aquella que no aparece en los libros que cuentan el nacimiento de los Estados Unidos como nación. Esa historia invisible, silenciosa y ahogada por la hegemonía patriarcal de la narrativa fundacional estadounidense es la que la novela rescata para su revisión. Al exponerla ante un lector que pueda identificarse con ella o aprender conocimientos no estudiados tradicionalmente, el autor pone al descubierto las contradicciones entre las versiones oficiales que se han perpetuado en los libros y documentos, y las exégesis de los protagonistas de los eventos. El registro de esas versiones no oficiales es una manera de darle validez y autoridad ante las omisiones de la Historia.

La historia de la novela puede dividirse claramente en dos periodos temporales distintos, pero continuos. El primero corresponde a las vivencias de don Antonio Coronel, James Lifford y sus respectivas familias. Comprende, aproximadamente, desde el 1848 con el descubrimiento de oro en California hasta finales de la década del 30. Los eventos históricos sobresalientes que confirman esta primera parte son las alusiones a la *fiebre del oro* en 1849 en California, el inicio de la construcción del ferrocarril transcontinental a partir del 1870¹¹, la inauguración en 1929 de la carretera de Los Ángeles a San Diego, la película *All Quiet on the Western Front* filmada en 1939 y la repatriación de miles de mexicanos debido a la gran depresión¹². El segundo periodo está relacionado con Dennis Bereyesa Coronel, quinta generación del enlace entre estas dos familias y transcurre para la década del 70. Las alusiones al Movimiento Chicano, representadas a través de la figura de Rosario Revueltas¹³, corroboran la identificación de esta fecha.

La organización de estas dos historias –representativas del pasado y presente de la comunidad chicana– respeta una alternancia entre las historias de Dennis Bereyesa Coronel –las que inician el texto–, y las de don Antonio Francisco Coronel –las que cierran el relato¹⁴. Los ocho capítulos

10 Eduardo Elías, «La evolución narrativa de Alejandro Morales a través de sus textos», *Explicación de Textos Literarios*, 1986-1987, 154.2, p. 98.

11 Estos datos, junto a otros que serán añadidos más adelante, fueron recogidos en Matt S. Meier y Feliciano Rivera, *The Chicanos. A History of Mexican Americans*, New York, Hill and Wang, 1972, p. 74-95.

12 Luis Leal, «Historia y ficción en la narrativa de Alejandro Morales», *Bilingual Review*, Sept-Dec. 1995, 20.3, p. 39.

13 El personaje de Rosario Revueltas es la antítesis ideológica de Dennis Bereyesa Coronel. Posee una actitud militante que surge mientras era estudiante de una universidad norteamericana, la UCLA (University of California, Los Ángeles). El orgullo de pertenecer a la *Raza* (término que usan los chicanos para llamarse de forma colectiva) es una marca de identidad de su discurso. Sus conversaciones/discusiones con Dennis están matizadas por la ideología combativa de los chicanos. Ni su grado de arquitecta, su apartamento o su British Racing Green Porsche, lograron comprar la voluntad de la joven. Dennis estuvo interesado por ella desde el punto de vista romántico, pero el desenfado de Rosario al tomar la iniciativa de besarlo y de invitarlo a pasar la noche en su apartamento, junto a los choques ideológicos, los dilemas morales y complejos de inferioridad del joven hicieron que la relación no prosperara favorablemente. Rosario Revueltas es la conciencia identitaria, el espíritu de lucha y redención del chicano que rechaza Dennis.

14 Por ejemplo, la Configuración I (que pertenece a Denis Bereyesa Coronel) tiene estas divisiones: *Preludio*, *Hijo y padre*, *Amor de Martha*, *La chingada*, *Weekends are made for you*, *La hipoteca gringa*, *Zona de*

de la novela, designados por el escritor con la palabra «configuración», están a su vez divididos e identificados con títulos que funcionan para anunciar el contenido de la anécdota que va a relatarse. *Reto* consta de un narrador extradiegético, conocedor de la historia completa de la familia, que se mueve entre dos generaciones para dar coherencia y unidad a sus crónicas. Además, tiene la función de enlazar segmentos que se complementan, aunque hayan ocurrido en momentos distintos. Es un narrador-historiador crítico de los eventos y que asume su papel de forma activa. Sin embargo, en todas las configuraciones se añade otro narrador, un narrador intradiégético que relata las crónicas en primera persona: es Dennis en las configuraciones que le pertenecen (I, III, V y VII), y don Antonio en las configuraciones II, IV, VI y VIII. De esta manera, cada configuración incluye a dos narradores, el narrador extradiegético común a todas las configuraciones, y un narrador intradieético, identificado con Dennis o con don Antonio de manera alternada.

Para efectos de una mayor comprensión del texto y por el factor cronológico, iniciaremos con la discusión de la narrativa de don Antonio Coronel; luego, se estudiará el relato de Dennis (sobrino-bisnieto de don Antonio), para poder apreciar la continuidad de las historias: lo que le sucede a la primera generación de la familia se repetirá en la última.

El relato de don Antonio, figura de patriarca de la familia y uno de los más distinguidos ciudadanos de California, se inicia con la evocación de su viaje de regreso a la sierra en la que sus hombres lo esperan para continuar la explotación de las minas de oro. El entorno que rodea a don Antonio es de hostilidad. Meier y Rivera confirman que durante la *fiebre del oro*, el antagonismo entre los mexicanos y los anglos escaló altos niveles de violencia¹⁵: no era extraño ver asesinatos o linchamientos, y tampoco las golpizas indiscriminadas fueron ajenas durante esos confusos días en los cuales la presencia de chilenos, peruanos, alemanes, irlandeses y franceses complicaron el panorama para los californianos y los mexicanos. La lucha encarnizada por las minas fue generando más y más violencia a medida que se hacía más difícil la localización y extracción del oro.

Coronel era maestro de escuela elemental. Sus esfuerzos por conseguir oro se nutrían de sus sueños de establecer su propia escuela para preparar maestros que ayudaran a educar a *los hijos de la patria*. En el difícil viaje hacia la sierra, «ese útero natural, enorme y poderoso»¹⁶, Coronel aprendió lo que era el odio, la traición, la codicia y la miseria humana. Todas las veces que se establecieron en un campamento, fueron invadidos y expulsados por los gringos, quienes entendían que el oro sólo les pertenecía a ellos. Una de las escenas que describe la llegada de los anglos a una zona ocupada por Coronel y sus hombres ejemplifica el antagonismo entre ambos grupos y los niveles de resentimiento en contra de los *greasers*¹⁷:

seguridad y Perdidos en el juego. La Configuración II (de Antonio Francisco Coronel) tiene estos relatos: *Los greasers*, *Preparación y rencor*, *La salida*, *Educación y oro*, *Los pescadores*, *La gran matriz*, *Los sodomitas*, *Al establo*, *El Gordo Elizarraragaza*, *El Viejo Vilmas* y *Los hombres de ojos de tecolote y orejas de ciervo*.

15 Matt S. Meier y Feliciano Rivera, *The Chicanos. A History of Mexican American*, op. cit., p. 75-76.

16 La descripción del viaje hacia la sierra que hace Morales tiene una reminiscencia con las descripciones de José Eustacio Rivera en *La Vorágine*. En ambas novelas se presenta la imagen de la selva como enemiga del hombre, capaz de destruirlos física y emocionalmente. En *La Vorágine*, la selva *devora* al personaje principal; en *Reto*, este logra *salvarse* de las rigurosidades de la naturaleza y el hombre.

17 La palabra *greasers* es un término peyorativo empleado por los anglosajones para referirse a los mexicanos y chicanos. *Bola de grasa* o *grasientos* son insultos tan deplorables como el *niggers* para los afroamericanos y el *spiks* para los puertorriqueños. La xenofobia que abarca este vocablo incluye no solamente el aspecto físico de estar sucio o desaliñado, sino que se emplea para

- Mexican thieves out!
- Green's law, greasers go!
- Lynch the greasers foreigners!

[...]

- Burn the greaser camp!
- Destro' d'orks tha's a stolen arr gol!

Al destruir todo lo que pertenecía a los hombres de Coronel, los gringos se burlaban, vilipendiaban al círculo unido en terror. Lanzaban piedras, tierra y escupían a las caras oriundas.

- Come on, fire your guns, you black mecheanos!
- Shoot, you greaser, cowards! (p. 63)

El robo que hacían los gringos del oro y de las minas excavadas por los mexicanos, además de los asesinatos, se sustentaba con la idea de que la ley estaba de su lado y, por lo tanto, sólo ejercían su derecho sobre las riquezas de la tierra. Una vez finalizada la *fiebre del oro*, otra amenaza comienza a aproximarse. Esta vez no es una voz anónima, sino que tiene nombre y apellido y su objetivo es muy claro: la adquisición de terrenos para su desarrollo. El joven mercader que presencié el ahorcamiento de varios de los hombres de Coronel y le recomendó a este que aprendiera inglés para que pudiera defenderse, es el *elegido* para iniciar el segundo saqueo a los californianos. James Lifford (personaje que representa a James Irvine, magnate californiano cuyo nombre es símbolo del progreso), nacido en Belfast, también emprende viaje hacia California. Sus cavilaciones en el largo camino recorrido para llegar a San Francisco anuncian la tragedia que se avecina para los rancheros. La seguridad de que él es el elegido de Dios para lograr grandes hazañas, recuerda las doctrinas del Destino Manifiesto que identificaba a los anglosajones como a los escogidos para dominar a América. Las primeras expresiones de Lifford no dejan dudas sobre sus actitudes mesiánicas:

I believe God made my trip to California possible because He has a plan for me. I have chosen by God to accomplish great feats and to do great works in California. (p. 32)

A su llegada a la bahía de San Francisco, dio gracias a Dios por haberse cumplido parte de la voluntad divina e hizo un juramento: «*I swore that no one would stand in my way, in the way of progress of my plans*» (p. 87). La sistemática adquisición de las tierras a los dueños originales y luego a sus socios Lyons, Bixby y Flint por medio de prácticas pseudo-legales y en algunas ocasiones con el uso de la violencia, pone en marcha el plan mesiánico. La Configuración VI hace un recuento de cómo los ranchos fueron adquiridos por Lifford y sus socios. La usurpación de las tierras se inicia con El Milpitas de Don Nicolás Bereyesa y doña Gracia. De forma sucesiva, los ranchos San Joaquín, Lomas de Santiago, Santiago de Santa Ana y, finalmente, La Perlita, dejaron de pertenecerles a sus dueños originales. Este último rancho era de don Ignacio Coronel y Francisca Romero de Coronel y había sido dejado como herencia a sus hijos Antonio Francisco (autor del manuscrito), Refugio y Manuel Damián.

contextos como *desagradable, peligroso, delincuente, irrespetuoso, vago, dependiente del gobierno y, recientemente, indocumentado*. A partir de la Guerra de Texas (1835-1836) el término se emplea para referirse a los soldados del bando mexicano y se recrudece su uso denigrante con la guerra entre México y Estados Unidos (1846-1848) y la Revolución Mexicana (1910-1920). La cinematografía anglosajona se encargó de perpetuar la imagen negativa del mexicano. Este fenómeno mediático se analiza de forma excelente en los siguientes textos: Arnoldo De León, *They called Greasers: Anglo Attitude towards Mexicans in Texas, 1821-1900*, Austin, EUA, University of Texas Press, 2010, 155 p. y David Maciel, *El bandolero, el pocho y la raza: imágenes cinematográficas del chicano*, México, Siglo Veintiuno, 2000, 229 p.

Mediante la alusión en el texto a la Ley Gwin¹⁸, historia y ficción vuelven a mezclarse, y las anécdotas recogidas en la novela son una recreación bastante creíble de lo que ocurrió entre el 1851 y 1856 a los rancheros californianos¹⁹. El narrador-historiador resume lo que significó para estas familias la implementación de una ley que tenía como propósito aclarar todo lo relacionado a los títulos de las propiedades:

Para los californios el tratado de Guadalupe Hidalgo era un fraude, una desilusión amarga y costosa. La Ley Gwin de 1851 fue una declaración de robo legalizado que permitía a los gringos, por medio de procedimientos legales y en nombre de un sistema democrático, despojar al californio de sus bienes y su propiedad. El mexicano vivía bajo un ataque legal, mental y físico gradual y constante que lo mató espiritualmente, y quedó convertido en un cadáver zombí [sic] existiendo en un estado colonizado. (p. 151)

Como se afirma, no fue solamente una pérdida económica sino espiritual. Las páginas del texto que recuentan la intrahistoria de los rancheros ofrecen una crónica de los desposeídos. La pérdida de la tierra significó para los mexicanos pasar de dueños a obreros de los gringos. Las expresiones del narrador-historiador describen este doloroso procedimiento y encierran una crítica hacia un sistema que condena a muchos a la pobreza:

La otra cara de este proceso fue que las familias mexicanas cayeron en la destitución, en la pobreza, se hicieron obreros del campo, las minas, las fábricas, el ferrocarril. Perdieron la tierra para convertirse en obreros en los enormes sistemas agrícolas y para construir las ciudades de California. Llegaron a la esclavitud para vivir en un rincón de un museo moderno, en cuadros en dos o tres fotografías, solamente dos o tres porque las fotos de los greasers no se guardaban. Los mexicanos se convirtieron en esclavos y extranjeros en su propio país. (p. 156)

Para Jesús Rosales, «escritores como Alejandro Morales reconocen que para tratar de cuestionar los mapas actuales se requiere examinar una nueva interpretación de ellos, una que penetre su superficie y desentierre aquellos que fueron cubiertos o modificados sobre ellos»²⁰. El desentierro de los mapas históricos que han estado ocultos es una de las tareas que se cumple en *Reto*²¹. La revisión que se hace pone al descubierto una versión distinta e inquietante de un fragmento de la historia fundacional de los Estados Unidos. En una estrategia original que alude a estructuras postmodernas, Morales emplea como punto de partida para su obra un manuscrito redactado por Antonio Francisco Coronel. La originalidad no reside en urdir la existencia de un manuscrito perdido y luego recuperado, sino en esa «ingeniosa invención de una novela desconocida escrita por un personaje histórico»²². El manuscrito de Coronel le *permite* a Morales indagar sobre los procesos de la usurpación de los terrenos a sus dueños originales, la gradual desaparición cultural de los californianos y las historias de aquellos a los que nunca se les registraron sus voces de indignación, miedo y dolor ante la desaparición del mundo que les era conocido. Las reflexiones de un joven Coronel, apenas iniciada la novela, presagian las desgracias que están por llegar:

18 La ley aprobada en 1851 fue la Ley Agraria (*Land Act*). Morales cambia el nombre de la Ley y la identifica como Ley Gwin como un recordatorio de que su autor fue el congresista californiano William M. Gwin.

19 Versiones similares están recogidas en Matt S. Meier y Feliciano Rivera (*The Chicanos. A History of Mexican American*, op. cit., p. 78-80) y Rodolfo Acuña (*América ocupada*, op. cit., p. 134-142).

20 Jesús Rosales, *La narrativa de Alejandro Morales: encuentro, historia y compromiso social*, New York, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt/M., Wien, Peter Lang, 1999, p. 171.

21 Según Rosales, esta labor se realiza también en otra de sus novelas, *The Brick People*.

22 Luis Leal, «Historia y ficción en la narrativa de Alejandro Morales», *Bilingual Review*, Sept-Dec. 1995, 20.3, p. 34.

Tengo miedo de que lo que representa nuestra cultura terminará. Sufriremos una defunción forzada, acelerada por la avaricia de los invasores; nuestra cultura no se desarrollará hasta llegar una órbita natural, y menos, ver la justicia, el infierno y la gloria. (p. 22)

El cartel de advertencia que acompañó el linchamiento en la selva de los tres amigos de Coronel («*Warning – greasers go home*», p. 75), persigue a los californianos a lo largo de su existencia. El despojo sistemático de las tierras y los métodos de coacción empleados no se registran en las actas jurídicas de las reclamaciones que la Ley Gwin produjo a partir del 1851. Sólo aparecen en los textos y en la memoria de los desposeídos. Con una alegoría sobre un monstruo gigante de siete cabezas y diez cuernos montado sobre un caballo, Antonio Francisco recibe la *recomendación* de vender sus tierras:

Greaser, your home on the Santa Ana has been burned by squatters. Sell to Lifford before you lose your land. Sell to Lifford before you lose someone you love. Remember, killing is easy for us. We have the law on our side. Sell your land before you lose your life. Greaser, Coronel, sign the paper in English or in Mexican. (p. 191-192)

La venta del rancho significaba algo más que perder los bienes materiales, era el quebrantamiento espiritual, la decadencia de la familia y el comienzo de una vida marcada por la violencia y el oprobio. Con amargura Coronel expresa: «En este país somos esclavos, pero ni mexicanos, ni americanos. No tenemos casa, identidad, nombre. No tenemos país. Vivimos en y para nosotros. Pero trabajamos para ellos, los gringos» (p. 198). Como parte de la función revisionista que se hace en *Reto*, Morales extiende su mirada al chicano actual. Es una manera de advertirle al lector que lo ocurrido a las familias californianas es un ejemplo de lo acontecido en el resto de los territorios ocupados y es esa historia la que sirve de génesis del pueblo chicano contemporáneo. El presente es el producto de los residuos del pasado. Cuando se examina la historia de la comunidad chicana aparecen, invariablemente, las historias de conquista/colonización, vencedores/vencidos y poseedores/desposeídos. La imagen de la destacada escritora Gloria Anzaldúa de la frontera como una «herida abierta»²³ cobra mayor vigencia a la luz del contexto histórico íntegro de la memoria colectiva de la comunidad chicana que *reconstruye* Antonio Francisco Coronel. El pasado toca las puertas del presente para recordarle sus raíces. La reflexión sobre este juego temporal y su alcance en la actualidad se hace mediante el recurso de la intertextualidad. Morales inserta frases y palabras del ensayo *El Laberinto de la soledad* de Octavio Paz para explicar la condición del chicano. La sustitución de los sujetos aludidos (mexicanos/Paz, chicanos/Morales), en este diálogo de textos, subraya la identificación cultural de ambos pueblos:

El pueblo que había residido en California por generaciones y el recién emigrado acababan por transformarse en los ninguneados, víctimas de los Estados Unidos y México. Sería incorrecto creer que los dos gigantes les impiden a los chicanos existir. Lo que hacen es disimular su existencia; obran como si no existieran. Los nulifican, los anulan, los ningunean. Es inútil que ninguno hable, publique libros, pinte cuadros, se ponga de cabeza. El pueblo chicano es la ausencia de las miradas de Estados Unidos y México, la pausa en el diálogo de gringo con gringo, mexicano con mexicano y entre gringo y mexicano, la reticencia de su silencio y la omisión en sus consideraciones. (p. 230)²⁴

23 «*The U.S. Mexican border es una herida abierta where the Third World grates against the first and bleeds*». Gloria Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1983, p. 3.

24 El texto de Paz dice así: «Sería un error pensar que los demás le impiden existir. Simplemente *disimulan su existencia, obran como si no existiera. Lo nulifican, lo anulan, lo ningunean. Es inútil que ninguno hable, publique libros, pinte cuadros, se ponga de cabeza*. Ninguno es la ausencia de nuestras miradas, la pausa de nuestra conversación, la reticencia de nuestro silencio. Es el nombre que olvidamos siempre por una extraña fatalidad, el eterno ausente, el invitado que no invitamos, el hueco que no llenamos. Es una omisión. Y sin

Las palabras «ausencia», «pausa», «reticencia» y «omisión» son claves para entender los *olvidos* en que han incurrido los discursos dominantes cuando se trata de contar la historia fundacional. Los episodios que pueden empañar la celebración de la victoria son omitidos. De ahí que los chicanos no sean tomados en consideración al recrear el pasado nacional estadounidense ni el mexicano. La tragedia de los chicanos es doble, ya que responden a dos culturas sin pertenecer a ninguna en particular. Como seres fronterizos, sus discursos periféricos no se insertan en aquellos que poseen y representan el poder. Al margen de dos culturas dominantes, sus historias se desplazan hacia la periferia.

Los *ninguneados* de *Reto* son, además de las familias despojadas, el muchacho de Michoacán que consiguió empleo en el *carwash* de Vance Blevins y su pasaje a la muerte; también las familias que suplican por un pedazo de pan para satisfacer el hambre que los consume. Con un título totalmente irónico, «El bien pagado», el narrador relata la historia de un joven indocumentado que tuvo la suerte de conseguir empleo cinco días después de haber llegado a Santa Ana. Su empeño en demostrar su disposición para el trabajo y «buscar la aprobación del jefe» (p. 99), hicieron estallar la irracionalidad y la violencia de Blevins al reclamarle este al joven cuando abrió la puerta del Jaguar para limpiar los cristales. La golpiza que recibió y sus fatales consecuencias se reseñan en el segmento «The Illegal Spaceman». El doctor Martínez intenta buscar «el secreto de la armonía física» de esa «cara molida que sangraba sobre el lienzo higiénico» y del «cuerpo cuyo orden físico había sido caoticado [sic] por violentos golpes» (p. 114). Las posibilidades de salvar al indocumentado abandonado a la orilla de la carretera eran mínimas y el doctor Martínez, en una mezcla de frustración, cansancio y coraje exclama:

God, that poor kid. Why did they do that to him, for a measly paycheck [...] And they battered this poor kid, a kid with tremendous energy, and made his life miserable. Instead of helping him and bringing him into the fold, they knocked him down every chance they get, and they made his balls swell, and his body purple. (p. 115)

Si la situación del *extraterrestre* era precaria, la circunstancia de la familia mexicana que implora ayuda para subsistir está repleta de patetismo. En un contraste cargado de ironía y reproche, el narrador describe la escena en que Antonio Bereyesa Coronel, hijo de Refugio y Nicolás, junto a su familia, se encuentran de frente con el hambre:

Antonio volteó hacia la puerta, ante él estaba el hambre, otra vez con la mano extendida.

– Por la caridad de Dios. Mi familia, hemos caminado días sin comer. Los niños... Uno a uno los miembros de la familia entraban a colocarse al lado del hombre desgraciado. Los ojos pelados de los niños contemplaban el cono de helado que comía María. En el momento en que Antonio iba a contestar, el señor Arvon se dio cuenta de los intrusos.

– ¡Eh! ¡Váyanse! *Dirty Mexican beggars! Get out, you're not allowed in this store!* Al pronunciar los insultos el señor Arvon avanzó hacia el hambre; con un palo grande en las manos asustó a los mexicanos, quienes huyeron corriendo por la calle de tierra. El gerente se disculpó de los presentes y continuó empacando los comestibles y escupiendo insultos a los mexicanos. (p. 344)

embargo, Ninguno está presente siempre. Es nuestro secreto, nuestro crimen y nuestro remordimiento. Por eso el Ninguneador también se ningunea; él es la omisión de Alguien. Y si todos somos Ninguno, no existe ninguno de nosotros. El círculo se cierra y la sombra de Ninguno se extiende sobre México, asfixia al Gesticulador, y lo cubre todo. En nuestro territorio, más fuerte que las pirámides, los sacrificios, que las iglesias, los motines y los cantos populares, vuelve a imperar el silencio, anterior a la Historia». *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 17. (Subrayado nuestro. Estas palabras son escritas textualmente en *Reto*, aunque las palabras de Morales son una paráfrasis de las del escritor mexicano.

Esta escena es bien significativa por toda la información que ofrece sobre las miserias que pasaban las familias pobres, la figura del mexicano y el trato recibido por los americanos y los de su propia raza. Los que el narrador identificó como los *ninguneados* se enfrentan ahora a su propia imagen, al emblema del futuro que acompañará el destino de las familias Bereyesa y Coronel.

A medida que el robo de las tierras continuaba, el sentimiento mesiánico de Lifford escalaba niveles superiores. Cada proyecto era «otro desafío mandado por Dios» (p. 177). Su sentido de privilegiado no se limitaba a su persona, también su familia gozaba, por extensión, de su cuasi divinidad. Las palabras dirigidas a su hijo mayor James («*Son, we are very special people. I believe we have chosen by God to complete his work in the South. He has plan for us, for you and for me. And this trip is part of that plan*», p. 179), continuaron teniendo vigencia cuando James Lifford, padre, murió. El hijo había heredado el mesianismo del padre y su misión era superar la obra de su progenitor. Lifford hijo afirma: «*The world came to an end in San Francisco. I have to create another, my father would have liked that*» (p. 213). Ese nuevo mundo creado va a ser la construcción de complejos residenciales.

Las historias de las familias Coronel y Lifford se entrelazaron en el pasado y ahora el presente volvía a unirlos. El segundo periodo se ubica en la década del 70 y la vida de los descendientes de los patriarcas se encuentra en las mismas tierras que fueron testigos de las memorias de usurpación. Dennis Bereyesa Coronel, quinta generación del clan Coronel, ingeniero estructural y arquitecto, trabaja como empleado de Lifford Company, empresa que se dedica a fraccionar las propiedades que antes eran los ranchos de los californianos para diseñar condominios y residencias lujosas. Su jefa, Jean Lifford Long, pertenece a la cuarta generación de descendientes del mercader irlandés que poseía una comunicación directa con Dios y había auto proclamado su santidad. La recreación histórica que se hace en este segundo plano narrativo está basada en las alusiones acerca de la urbanización de la zona y el Movimiento Chicano.

El desarrollo acelerado de unidades de vivienda en lo que antes eran tierras dedicadas a la ganadería y agricultura, es representativo del cambio socio-económico que se da en la región californiana. Es, además, la transformación física y cultural de una zona rural a una urbana. La idea de la expansión está presentada desde el punto de vista de Dennis. Como empleado de Lifford, su participación en el diseño y ejecución de los proyectos es directa. Es muy relevante ver que la opinión que Dennis tiene sobre el desarrollo de los planes urbanísticos es negativa, si bien es comprensible. Este vive entre el rencor producto de su conocimiento de lo que fue la historia de su familia y el deseo de pertenecer a una sociedad que lo considera inferior. El desarrollo de las tierras marca la transición de un sistema económico agrario a uno más sofisticado que incluye la presencia de profesionales. Es a esa sociedad educada a la que va dirigida la propaganda de adquisición de propiedades. El narrador-historiador ofrece su impresión sobre el poder adquisitivo, producto del cambio generacional y las campañas de publicidad:

De esta manera se desocuparon los estacionamientos de Lifford, California, la ciudad de los sueños contemporáneos. Vivir en Lifford, la ciudad modelo del futuro es tener éxito económico, aunque el éxito se demuestre en la superficie, porque como el hidalgo, compañero de Lázaro de Tormes, el suburbiano lleva las bolsas hambrientas de oro. [...] Lo que une a la población de Lifford es que está movida por el deseo de tener, acumular y ganar más dinero. La idea es inculcada a los que viven allí. Condicionados inconscientemente, seducidos, sin sentir la sensualidad del proceso. (p. 44)

Estas expresiones son validadas más adelante por el propio Dennis cuando dice: «No importa lo que sea, en este país se vende, hasta los sueños. Como aquí en Lifford, la Compañía Lifford le

vende a la gente la ilusión de haber llegado al status más alto deseado por la mayoría de nuestra sociedad» (p. 90-91). De la colonización de tierras se ha pasado a la colonización de conciencias. Cuando comenzó el saqueo de las tierras a cargo de Lifford padre y sus socios, Antonio Francisco Coronel tuvo muy claro que se acercaba la desaparición de su mundo y surgía un nuevo mundo pero decadente, capaz de destruir todo lo que se encontraba a su paso. La aceptación de la derrota transforma a Coronel en un profeta que anuncia lo que sucederá varias décadas después. En una conversación con Juan Padilla, Coronel afirma:

Somos un pueblo colonizado, ahora debemos aguantar y esperar, atrincherarnos en nuestros barrios, jugar su juego tanto como podamos y esperar hasta que llegue nuestro turno, y llegará, Juan, llegará el día del juicio, guardar el rencor hasta que podamos explotar, pero bien apoyados. (p. 124)

Dennis se inserta dentro de una zona trágica –sin ser héroe, sino un antihéroe– que roza la conmiseración. En su intento de parecerse al gringo, y de paso borrar las características mexicanas que lo identifican, estudia una carrera universitaria, trabaja como arquitecto e ingeniero estructural para la Compañía Lifford, posee un apartamento, juega tenis y habla inglés. Todos estos logros darían la impresión de que ha conquistado *el sueño americano*, y sin embargo, la contienda con aquellos a los que trata de imitar es profunda y angustiosa. En cada una de las configuraciones a las que corresponde su historia, Dennis presenta un nuevo ángulo de su patética existencia. Por ejemplo, en el «Preludio» de la Configuración I (término que aunque literal, guarda un tono sugestivo), se presenta sin ambages el conflicto identitario y se sugieren las consecuencias que este conlleva en el plano individual y colectivo. Dennis está terriblemente consciente de que se encuentra en un mundo al que no pertenece y al que desea integrarse, aunque en su fuero interno hay un rechazo profundo. Esa primera contradicción se ve en la lucha entre lo que *quisiera* decir y hacer, y lo que *debe* decir y hacer. Con amargura, Dennis reclama:

[...] No son tan buenos, en realidad valen mierda, valemos mierda, sólo los campeones son los que ganan dinero, nosotros mierda. Cabrones, siempre se creen tan buenos, superiores. Estos no me gustan, me dan asco, muy seguros, estúpidos creídos. No piensan en nada, ni en el pasado, ni en el futuro, sólo en el presente instantáneo. Los detesto, los odio con toda mi fuerza, los odio con todo el corazón. Me duele odiar, pero decidí aborrecer, vivir en constante agravio... (p. 5)

Esa animosidad no era exclusiva para los rivales deportivos; todo lo que le rodeaba le servía de recordatorio de su condición. En varias ocasiones se escucha a Dennis hacer afirmaciones como «[...] Yo sé, yo sé que soy bueno, soy mejor que ustedes y sé que nunca me lo van a perdonar. Los detesto, cabrones salados; ¡los detesto! [...]» (p. 6) o «Los odio, a esos hijos e hijas de puta, de una puta, los odio» (p. 278). La situación del joven Berreyesa Coronel era patética porque su furia, aunque intensa, no era mayor que su afán de ser reconocido y aceptado con respeto. Sus aspiraciones se veían tronchadas por su convencimiento de que jamás iba a alcanzarlas. Como secuela de esta circunstancia, en Dennis se manifiestan tres actitudes que refuerzan la idea propuesta por Bhabha sobre el fracaso del discurso colonial: el mimetismo y la eventual aparición de identidades híbridas y ambivalentes. El heredero de la tradición familiar de los Berreyesa y de los Coronel termina siendo una figura escindida entre lo que es y lo que quiere ser; el hombre cuyas contradicciones alimentan un complejo de inferioridad y un aislamiento morbosos que termina por destruirlo.

Morales no hace un recorrido por su intrahistoria como espectador ajeno a las anécdotas relatadas. Sus narradores muestran un compromiso de *contar* la historia, no como ha sido narrada hasta ahora por el discurso hegemónico, sino desde adentro, con pleno conocimiento de que lo

que se cuenta difiere de la versión oficial. Según Bhabha, el discurso colonial tiene la intención de borrar el reconocimiento de las diferencias culturales o históricas. En *The Location of Culture*, afirma que, «*the objective of colonial discourse is to construe the colonized as a population of degenerate types on the basis of racial origin, in order to justify conquest and to establish systems of administration and instruction*»²⁵.

Las versiones oficiales que narran la historia del sudoeste no se detienen en los detalles de lo ocurrido a las comunidades establecidas allí mucho antes de que Estados Unidos se convirtiera en una nación poderosa. Tampoco ofrecen información sobre el saqueo de las tierras, la muerte injustificada por razones de raza, el sistema laboral que mantenía esclavizados a los trabajadores, la utilización del sistema escolar para la segregación, la falta de oportunidades reales de romper los círculos de pobreza en el campo y en la ciudad, la suerte de los indocumentados y muchas otras historias que sólo los desposeídos conocen porque las han vivido. Las memorias recopiladas en estos textos muestran una historia escondida detrás del concepto de homogeneización cultural que predica el discurso dominante.

Bhabha cuestiona, «*How do we historicize the event of the deshistoricized?*»²⁶. Dotar de forma y expresión a una historia a la que se le ha negado su existencia, que carece de oficialidad porque no aparece escrita en las crónicas nacionales, es la tarea de los escritores de las minorías culturales. Los escritores chicanos emplean sus obras como espacios de inscripción de las historias olvidadas y aprovechan para rescribir versiones que contradicen o amplían las pocas que aparecen recogidas en los textos. El recuerdo es la técnica por excelencia que mejor sirve para estos propósitos. Para Bhabha, la escritora norteamericana Toni Morrison emplea el concepto de la recreación de la memoria popular para establecer la presencia de la literatura negra. Sobre este concepto de Morrison, Bhabha afirma que,

*The act of remembrance turns the present of narrative enunciation into the haunting memorial of what has been excluded, excised, evicted, and for that very reason becomes the unheimlich space for negotiation of identity and history*²⁷.

El arte de la enunciación permite que *Reto* se transforme en pequeñas síntesis colectivas de la experiencia chicana en los Estados Unidos. La historia narrada es distinta porque recopila las vivencias de aquellos que fueron ignorados por largo tiempo y cuyas vidas aparecen en algunos libros como conquistas *necesarias* que legalizan los métodos empleados para asegurar el *bien común* de la cultura dominante. Al rescribir el pasado, el escritor chicano crea una historia paralela que va a cuestionar la legitimidad e integridad de las crónicas oficiales. En ese proceso surgen las ideas *sediciosas* y se subvierten las canonizadas por la historiografía.

Las voces del pasado que se aglutinan en *Reto* se desplazan del centro a la periferia y en ese ejercicio presentan la versión de los conquistados. El desplazamiento de estas voces posee la virtud de desmitificar lo que hasta ahora se consideraban verdades absolutas. Esos discursos no legitimados ofrecen nuevas versiones de la historia individual y colectiva. Al hacer esto, el escritor chicano desarma la estructura ideológica de supremacía y las prácticas canónicas que van en detrimento de los silenciados. El ejercicio de la escritura se transforma en un acto de elaboración de la identidad étnica cultural.

25 Homi Bhabha, *The Location of Culture*, op. cit., p. 70.

26 *Ibid.*, p. 98.

27 *Ibid.*

Como literatura de resistencia, sus prioridades están en la deslegitimación de la historia nacional, la transgresión del discurso triunfalista colonial, la presentación de la voz del subalterno y la relación de las memorias colectivas e individuales de las minorías *anónimas* e *invisibles* de la sociedad. La mirada histórica desde los espacios marginales de *Reto* requiere un manejo eficaz de las ideologías del poder. El empleo de estrategias y recursos literarios hace posible la exposición de las versiones subversivas de la historia oficial.

BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA, Rodolfo, *América ocupada. Los chicanos y su lucha de liberación*, México, Ediciones Era, 1976, 464 p.
- ANZALDÚA, Gloria, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987, 312 p.
- BHABHA, Homi K, *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994, 440 p.
- BHABHA, Homi K. (ed.), *Nation and Narration*, London and New York, Routledge, 1980, 352 p.
- CONNOR, Steven, *Postmodernist Culture: An Introduction of Theories of the Contemporary*, Cambridge, Mass, Blackwell Publishers, 1992, 338 p.
- DE LEÓN, Arnoldo, *They called Greasers: Anglo Attitude towards Mexicans in Texas, 1821-1900*, Austin, E.U.A, University of Texas Press, 2010, 155 p.
- DESSÚS, Virginia, *El mundo chicano en Tunomás Honey de Jim Sagel*, Tesis, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1987, 850 p.
- ELÍAS, Eduardo, «La evolución narrativa de Alejandro Morales a través de sus textos», *Explicación de Textos Literarios*, 1986-1987, 154.2, p. 92-102.
- HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism*, London and New York, Routledge, 1995, 232 p.
- JAMESON, Fredric, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Ed. Trotta, 1986, 344 p.
- LASH, Scott, *Sociology of Postmodernism*, London and New York, Routledge, 1991, 300 p.
- LEAL, Luis, «Historia y ficción en la narrativa de Alejandro Morales», *Bilingual Review*, Sept-Dec. 1995, 20.3, p. 31-42.
- LÓPEZ Y RIVAS, Gilberto, *Los chicanos: una minoría nacional explotada*, México, Nuestro Tiempo, 1971, 146 p.
- MACIEL, David, *El bandolero, el pocho y la raza: imágenes cinematográficas del chicano*, México, Siglo Veintiuno, 2000, 229 p.
- MCHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, New York and London, Methuen, 1987, 278 p.
- MEIER, Matt S. y RIVERA, Feliciano, *Dictionary of Mexican American History*, Connecticut, Greenwood Press, 1981, p. 397-432.
- MEIER, Matt S. y RIVERA, Feliciano, *The Chicanos. A History of Mexican American*, New York, Hill and Wang, 1972, 302 p.
- MERK, Frederick, *Manifest Destiny and Mission in American History*, New York, Knopf, 1963, 304 p.

MOQUIN, Wayne, *A Documentary History of the Mexican-American*, New York, Prager, 1971, 517 p.

MORALES, Alejandro, *Reto en el paraíso*, 2nd. ed., Tempe, Arizona, Bilingual Press/ Editorial Bilingüe, 1991. 392 p.

MORALES, Alejandro, *The Brick People*, New York, Arte Público Press, 1988, 320 p.

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de cultura Económica, 1992, 92 p.

RIVERA, José Eustacio, *La Vorágine*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, 256 p.

ROSALES, Jesús, *La narrativa de Alejandro Morales: encuentro, historia y compromiso social*, New York, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt/M., Wien, Peter Lang, 1999, 190 p.

Breaking Bad: Un wéstern moderno en la construcción narrativa de la Nación latinoamericana

Breaking Bad : Un western moderne dans la construction narrative de la nation latino-américaine

Breaking Bad: A modern Western in narrative construction of the Latin American Nation

Cecilia PITA ALVA

École doctorale 544 – Études Ibériques et Latino-américaines

En este artículo, la serie de televisión *Breaking Bad* será el punto de partida para abordar el impacto que una ficción de su tipo implica en la construcción narrativa de la «Nación hispánica», concretamente la latinoamericana, representada por México en la trama. Desde su génesis, el imaginario cultural latinoamericano ha sido determinado, no sólo por sus propios discursos nacionales sino también, principalmente, por aquellos hechos en Estados Unidos. Para trabajar dicha problemática me apoyaré sobre algunos puntos que Homi K. Bhabha propone sobre Nación y post-colonialismo. Ficciones como *Breaking Bad* contribuyen a la construcción de una Nación. En este artículo parto de la hipótesis que el wéstern,

La série télévisée *Breaking Bad* sera le point de départ pour travailler sur l'impact qu'une fiction de son genre implique dans la construction des «Nations hispaniques», notamment la Nation latino-américaine, représentée par le Mexique dans la série. Depuis sa genèse, l'imaginaire culturel latino-américain a été déterminé non seulement par ses propres récits nationaux, mais aussi, particulièrement, par ceux produits aux États-Unis. Pour faire face à cette problématique, je m'appuierai sur les concepts que Homi K. Bhabha propose sur la Nation, ainsi que sur le post-colonialisme. Des fictions, comme *Breaking Bad*, contribuent à la construction d'une Nation. Je forme l'hypothèse que le genre du western, auquel la série est

In this paper, the TV series *Breaking Bad* will be the starting point to study the impact that a fiction of its kind involved in the narrative construction of the «Latin America Nation», which is represented by Mexico in the series. It is important to remember that from its beginnings, the Latin American cultural imagination has been determined not only by their own national discourses but mainly by those made in the United States. To work this issue I will follow some points that Homi K. Bhabha proposes about Nation and Post-colonialism. Fictions like *Breaking Bad* help to Nation building. In this paper I point out the hypothesis that the Western genre, in which the series is presented, plays an important role in the constitution of a



género al que pertenece la serie, juega un papel importante en la constitución de una Nación como la mexicana. La elección de esta serie como soporte de estudio, se debe al gran impacto que tuvo y sigue teniendo con el imaginario moderno. *Breaking Bad* (2008-2013), de Vince Gilligan, es una de las narraciones televisivas mejor recibidas por los espectadores de los últimos años.

Palabras claves : nación, wéstern, narración, post-colonialismo

rattachée, joue un rôle important lors de la constitution d'une Nation comme la mexicaine. Le choix de ce support d'étude est dû au grand impact que la série a eu et continue à avoir dans l'imaginaire collectif moderne. Breaking Bad (2008-2013), de Vince Gilligan, est l'une des narrations télévisées avec les plus hauts niveaux d'audience de ces dernières années.

Mots clés : nation, western, narration, post-colonialisme

Domaine : Série télévisée, XXI^e siècle, États-Unis d'Amérique, Mexique

Nation as Mexico. The choice of this series as study support is due to the great impact that had and still has with the modern imagination. Breaking Bad (2008-2013), Vince Gilligan, is one of the best television narratives received by viewers in recent years.

Keywords : nation, Western, Narration, Post-colonialism

Introducción

La serie de televisión *Breaking Bad*, producida por la American Movies Classics (AMC), será el punto de partida para abordar el impacto que una ficción de su tipo ha ejercido en la construcción narrativa de las «nuevas Naciones hispánicas», concretamente la hispanoamericana, representada por México en la trama. *Breaking Bad* es una moderna y *sui generis* versión del wéstern que se desarrolla en cinco temporadas y sesenta y dos episodios, en el paisaje desértico de Albuquerque, del estado fronterizo de Nuevo México.

Elijo este programa estadounidense, como soporte de estudio, debido al gran impacto que su relato tuvo y sigue teniendo en la realidad latinoamericana, que incluso inspiró un *remake* en Colombia (*Metástasis*, 2014). Durante sus años de transmisión, de 2008 a 2013, *Breaking Bad*, de Vince Gilligan, fue una de las series con mejor acogida por la crítica y la audiencia de los últimos años; según la consultora Nielsen, tan sólo la transmisión del último episodio el 29 de septiembre del 2013 rompió records de audiencia con 10 millones 300 mil telespectadores únicamente en Estados Unidos¹.

Su difusión ininterrumpida en internet (a través de Netflix) la ha convertido en una serie de culto. Todo esto se traduce en un ejemplo actual del neo-imperialismo cultural, una dominación conducida por el «hombre blanco», particularmente los WASP², sobre la que Edward Said y Homi K. Bhabha teorizaron.

Para abordar el impacto que esta narración tiene en el imaginario colectivo, intentaré evocar y cruzar dos aspectos principales. El primero se centrará en el contexto del programa, y el otro en la serie misma. Las cuestiones externas, por así decirlo, estarán ligadas al concepto de Nación y post-colonialismo, mientras que los elementos relacionados con la estructura de la serie abordarán la forma en que dicha ficción es narrada. En lo contextual, haré una relectura o aproximación del concepto que Homi K. Bhabha propone sobre Nación, posteriormente me acercaré a su proposición de post-colonialismo. En cuanto a la propia serie, seguiré la hipótesis desarrollada por François Jost en *Les nouveaux méchants*³, con la que cataloga a *Breaking Bad* como un wéstern.

Procederé de la siguiente manera: primero abordaré algunos principios básicos del wéstern clásico, así como la singular forma en que la serie se apropia de las estructuras básicas del género, después los vincularé con sus repercusiones en la construcción de la Nación, así como el post-colonialismo o la nueva colonización del imaginario, y al final esbozaré algunas conclusiones generales. En cuanto al aspecto metodológico, trabajaré un fragmento de la primera y segunda temporada puesto que los considero enteramente representativos para el desarrollo del tema.

1 Según la web TorrentFreak, ese mismo capítulo fue descargado de forma ilegal más de 500 mil veces en todo el mundo durante las primeras doce horas posteriores a su emisión; mientras que en Francia la segunda temporada llegó a tener 145 mil espectadores por episodio. Información disponible en: <http://www.lavanguardia.com/television/series/20130930/54390220469/breaking-bad-final-record-audiencia.html> (consultado el 25-06-2016)

2 Del inglés White Anglo-Saxon Protestants (WASP), Anglosajones blancos protestantes.

3 François Jost, *Les nouveaux méchants, Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal*, Montrouge, Bayard, 2015.

Nación

En *Narrando la nación*, Bhabha plantea, entre otras cosas, que una nación es una permanente construcción que se alimenta por relatos y narraciones, muchas veces contradictorios. Según él, una construcción de su tipo no termina nunca, al contrario, es «una figura en tránsito constante, [...] algo que está siendo y, a la vez, se está haciendo continuamente. Una nación constituye un sistema de significación cultural»⁴. Desde esta perspectiva, la creación de una Nación cualquiera necesita de relatos (discursos) que la afirmen, que la legitimen y la narren.

En ese sentido, *Breaking Bad* parece ser el ejemplo de un relato que contribuye a una nueva narración de la nación estadounidense y, en un segundo término, de la Nación latinoamericana, como trataré de demostrarlo en este artículo. El concepto de Nación que *Breaking Bad* presenta, asocia la condición étnica o racial con la realidad integral y uniforme⁵. De hecho, no sin imprecisión, en la serie la «Nación hispana o latinoamericana» será prácticamente representada por la mexicana; obviando que, pese a hablar la misma lengua y compartir un pasado colonial, la América española no forma una sola Nación⁶.

Parto de la hipótesis que, en la serie, todos los personajes de habla española, piel morena serán invariablemente asociados a la «Nación mexicana», a pesar de que los personajes sean chicanos⁷, salvadoreños, o chilenos. Por ello, sin pretender ser reduccionista, preciso que aquí entenderé por Nación hispánica a todos aquellos elementos que, dentro de la serie, ayuden a construir la narración latinoamericana, que la trama entiende como sinónimo de mexicano. Esta concepción de Nación hispánica es presentada desde una narración estadounidense que impone la supremacía de su mirada hacia el otro, una mirada post-colonial en donde los dominadores narran al dominado «como una población de tipos degenerados [...] como una zona del mundo unificada en términos raciales, geográficos, políticos y culturales»⁸, como trataré de probarlo en el artículo.

El wéstern

Para explicar la lógica en la que la Nación hispánica es representada en la serie, es imprescindible conocer la estructura genérica en que se presenta. Por ello recurro a François Jost quien, citando a John Belton y al propio Vince Gilligan, plantea que *Breaking Bad*, en el más amplio de los términos, es un wéstern.

La decisión de hacer énfasis en el género de la serie se debe a que la narrativa vaquera, o del lejano Oeste (como suele traducirse en español) ayudó a que los estadounidenses se construyeran un pasado mítico fundacional y *casi* utópico:

4 Ver Homi K. Bhabha, *Narrando la nación*, in: Álvaro Fernández Bravo (ed.), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, Buenos Aires, Manantial, 2000, p. 211-221.

5 A pesar de que esta idea haya sido superada, «en nuestros días se comete un error más grave aún: se confunde la raza con la nación, y se atribuye a grupos etnográficos, o más bien lingüísticos, una soberanía análoga a la de los pueblos realmente existentes ». Ernest Renan, «¿Qué es una nación ?» in: Álvaro Fernández Bravo, *op. cit.*, p. 54.

6 «La lengua invita a reunirse; pero no fuerza a ello. Estados Unidos e Inglaterra, América española y España, hablan la misma lengua y no forman una sola nación». Ernest Renan, *ibid.*, p. 65.

7 Descendientes de mexicanos radicados o nacidos en Estados Unidos.

8 Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2012, p. 96.

*Les spectateurs américains contemporains ont eu besoin du western pour leur apporter un passé mythique, quasi utopique, dans lequel ils sont valorisés comme individus et deviennent membres d'une société dont les valeurs et les croyances sont enracinées dans des réalités stables de la terre elle-même*⁹.

Históricamente, al género vaquero se le relacionó con un discurso político que impregnó el imaginario americano, concretamente el de los ciudadanos de Estados Unidos conocidos como WASP. Con la estructura de un mito, según Claude Lévi-Strauss, el discurso político difundido por el western contribuyó a la creación del mito de la Nación estadounidense, en la que sus ciudadanos encontraron respuestas sobre su pasado, presente y futuro:

*Les westerns classiques racontaient toujours les mêmes histoires, organisées autour de six grands cycles: le peuplement, les guerres indiennes, la guerre de Sécession, le conflit mexico-texan, le bétail et le deadline, ou cycle du banditisme et de la loi. On y faisait facilement le départ entre les «bons» et les «méchants»*¹⁰.

Desde la perspectiva de François Jost, el mito americano fue primero una idea: el «sueño americano». Un sueño que se fundó en una representación ficcional del pasado, que las películas western arraigaron en el imaginario estadounidense. Por tal razón, aquí retomo la «hipótesis genérica» que Jost propone (*Breaking Bad* como western), para dilucidar cómo, paralelamente, la Nación latinoamericana, o mexicana, es también co-tratada y co-narrada en este mito fundador. Aclaro que, si bien *Breaking Bad* no es un western en el estricto sentido de la palabra –hay otros géneros involucrados, como el policiaco y el negro, por ejemplo–, la referencia que aquí haré del relato vaquero será para leer la narración ficcional que la serie propone de la Nación latinoamericana.

El western como narración

A partir de ficciones cinematográficas del lejano Oeste, los estadounidenses se crearon un mito, o un discurso político, «en el sentido en que construyeron una visión del pasado que legitimó el presente y proyectó el futuro nacional»¹¹. La ficción del western permitió que los americanos narraran su Nación, y de paso crearan un relato y una narrativa que dominaran a otras naciones, muchas veces más pequeñas, como la de los pueblos originarios y vecinos de Estados Unidos. Las incontables producciones filmicas de este género no sólo conquistaron el Oeste, en términos simbólicos, sino que además colonizaron el imaginario mundial. No por nada, el western es el género americano por excelencia. Dicha narración no sólo legitimó el mito de la Nación estadounidense, sino que igualmente se afirmó como el mejor producto del imperialismo cultural, cuyas estructuras narrativas fueron exportadas, consumidas y luego reapropiadas por la cinematografía mundial.

En la narrativa vaquera básica, la lucha casi siempre es por la conquista del territorio y las poblaciones salvajes del Oeste, e incluso del sur (México)¹². Pero, como mencioné antes, la narración ficcional que el western hace de esta conquista histórica es también una cuestión

9 John Belton citado por François Jost, *op. cit.*, p. 22.

10 *Ibid.*

11 Patricia Cardona, «Nación y narración: la escritura de la historia en la segunda mitad del siglo XIX colombiano», *Revista Co-herencia*, Vol. 7, N°. 12, Colombia, 2010.

12 «*Les westerns classiques racontaient toujours les mêmes histoires, organisées autour de six grands cycles: le peuplement, les guerres indiennes, la guerre de Sécession, le conflit mexico-texan, le bétail et le deadline, ou cycle du banditisme et de la loi. On y faisait facilement le départ entre les “bons” et les “méchants”*». François Jost, *op. cit.*, p. 22.

simbólica en donde se combate el estado salvaje de los habitantes originarios, como lo expone Joseph Conrad:

La conquête de la terre, qui consiste essentiellement à la prendre à ceux dont la peau est d'une couleur différente de la nôtre et le nez légèrement plus épaté, n'est pas bien jolie si l'on y regarde d'un peu près. Elle ne peut pas se racheter que par une idée. Une idée directrice; non pas un prétexte sentimental, mais une idée; et une croyance désintéressée en cette idée –une chose devant laquelle on puisse se prosterner, à qui l'on puisse offrir des sacrifices¹³.

La idea de la que habla Conrad puede ser leída como la legitimización de un sistema de dominación, una soberanía de la imaginación de dominadores y dominados, así como la inferiorización de los grupos sometidos. Idea que es deconstruida en las películas tradicionales del género, donde los vaqueros blancos suelen pelear contra «salvajes antagonistas» de piel morena, que son reducidos al despectivo término de indios o «pieles rojas» (como se les conoce en español). La ficción vaquera ocurre en el siglo XIX, siempre en escenarios desérticos y desolados. Los «blancos» luchan por conquistar el territorio del lejano Oeste, como metáfora de la consolidación de la nueva Nación estadounidense. Durante los años 30, 40 y 50 el género vivió su gran auge; sin embargo, a fines de los años sesenta, con la usura y el abuso de sus producciones, el wéstern (considerado como la narración épica de la Nación americana) entró en grave crisis y pasó de ser un género de epopeya, a uno de relatos individuales de vaqueros y truhanes – desconectados de la historia americana– que dejó de interesar al público. Paralelamente, el «mito del sueño americano» también se debilitó, entre otras cosas, por las depresiones de los grandes relatos políticos, económicos y culturales de los años sesenta. Así que, para no morir, el wéstern tuvo que transformarse y seguir las exigencias del mercado consumidor. De esta manera, el género vaquero garantizó su permanencia como producto del imperialismo cultural *made in USA*.

Es en esta etapa del wéstern, gastado, transformado y reciclado, en la que se sitúa *Breaking Bad*, serie que forma parte de las narrativas que rinden una especie de homenaje al mito vaquero, y que, al mismo tiempo, critica los puntos débiles de la Nación capitalista estadounidense.

Breaking Bad

En *Breaking Bad*, el paisaje y el tiempo cambiaron en función del contexto histórico. La diégesis no sucede en el siglo XIX, sino en pleno siglo XXI; sin embargo, la situación geográfica no ha variado, la historia tiene lugar en una de las regiones más al Oeste de los Estados Unidos, el estado fronterizo de Nuevo México¹⁴. La desértica ciudad de Albuquerque es el escenario de esta serie transmitida justo después de la depresión de 2008, lo que explica porqué la ciudad está prácticamente abandonada y despoblada, como pasa en los filmes clásicos vaqueros.

En respuesta a las exigencias y al consumo de nuevas narrativas, la serie, al igual que lo hicieron las películas, modificó los elementos y personajes básicos del wéstern. Para ser más atractivos y actuales, los vaqueros, los bandidos y los indios de antaño se convirtieron en narcotraficantes y productores de droga, más precisamente de metanfetamina; los indios por su parte, pasaron de apaches o cheyenne (por mencionar algunos grupos) a mexicanos y, aunque siguen salvajes y rupestres como los otros, los nuevos «indios» también producen y trafican droga.

13 Joseph Conrad, citado por Edward Said, *Culture et impérialisme*, Paris, Bayard, *Le monde diplomatique*, 2000, p. 9.

14 El mundo de *Breaking Bad* es un mundo devastado por la crisis financiera de 2008. El marco de la acción sucede en Albuquerque, una solitaria y desértica ciudad. Una ciudad donde las periferias se van vaciando.

Pese a que la narración de luchas de vaqueros-bandidos contra indios o «pieles rojas», ahora mexicanos, se híper-violentó, la estructura y el argumento del relato wéstern sigue reforzando la idea de la supremacía de la « Nación americana», siempre en detrimento de las naciones originarias, minoritarias o indígenas, en este caso representadas por la mexicana.

En *Breaking Bad*¹⁵, su protagonista, Walter White (Bryan Cranston) es un profesor de química quien, al enterarse de que tiene cáncer de pulmón, decide convertirse en «cocinero»¹⁶ de metanfetamina. Para ello, White se asociará con Jesse Pinkman (Aaron Paul). Al entrar en sociedad, en el primer capítulo de la serie, White encarnará la dual figura de un vaquero, o un bandido blanco, fuera de la ley, auto denominado «Heisenberg»¹⁷, quien, igualmente, es un padre de familia y un maestro ejemplar. En su faceta de bandido «blanco» –no es azar que su apellido sea White–, el personaje se enfrentará a las vicisitudes de la producción y tráfico de drogas. Por ello, desde el episodio inaugural, lo «hispano» o lo «latino» aparecerán con personajes que remitirán a lo latinoamericano, o mexicano.

Es importante destacar la transformación que las «causas» de las guerras del nuevo wéstern sufrieron. Ahora, los grupos antagónicos se confrontan en batallas tan sangrientas como simbólicas, pero la lucha ya no es sólo por ganar territorio, sino por conquistar mercado y consumidores de droga, como una analogía al post-colonialismo planteado por Homi K. Bhabha, como veré más tarde.



Fig. 1 – Walter White y Jesse Pinkman son los «vaqueros» o «bandidos blancos» del nuevo wéstern. *Breaking Bad*, Temporada 1, 2008, Soporte DVD ©, AMC.

15 Enlace del thriller de la primera temporada – <https://www.youtube.com/watch?v=HhesaQXLuRY>

16 Cocinero es el nombre que se le da a quienes producen drogas sintéticas.

17 El nombre de Heisenberg viene del nombre del físico alemán, uno de los fundadores de la física cuántica.



Fig. 2 – Los primos Salamanca, mexicanos miembros del Cartel.
Los nuevos «pieles rojas». *Breaking Bad*, Temporada 2, 2009, Soporte DVD ©, AMC.

La Nación hispanoamericana desde *Breaking Bad*

Pese a que la problemática de *Breaking Bad* es mucho más compleja que una aparente lucha entre nuevos vaqueros y nuevos indios, en las siguientes líneas me concentraré en la representación que la serie propone de la Nación hispánica, específicamente a través de la imagen de México, y su impacto en la nueva Nación mexicana. Por ello, como lo mencioné al inicio, aquí hablaré de Nación hispanoamericana para referirme a los elementos que la serie asocia con lo hispano, o latino. Subrayo que la visión presentada por *Breaking Bad* de la «Nación hispanoamericana» es bastante homogénea. Pese a recurrir a narrativas actuales, éstas no dejan de repetir y consolidar viejos estereotipos:

En la construcción ideológica de la otredad, la fijeza, como signo de la diferencia cultural/histórica/racial en el discurso del colonialismo, es un modo paradójico de representación; connota rigidez y un orden inmutable así como desorden, degeneración y repetición demoníaca. Del mismo modo el estereotipo, que es su estrategia discursiva mayor, es una forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre está «en su lugar», ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente [...]¹⁸.

En *Breaking Bad*, la Nación hispano, latina o mexicana son sinónimos. Todos aquellos que hablen español y tengan la piel oscura pertenecerán a una misma entidad, a una misma ficción. Mexicanos, chicanos, salvadoreños, hondureños y chilenos tienen el mismo tratamiento, y tienen dos asociaciones: la del arquetipo del villano salvaje y caótico, que el indio solía tener en el wéstern, o bien son considerados como grupos pobres y débiles. Ahora bien, como «vaqueros o bandidos» principiantes, White («Heisenberg») y su joven socio Pinkman se confrontarán continuamente a afirmados «indios» narcotraficantes que, en las primeras cuatro temporadas, serán siempre mexicanos o chicanos, como lo muestra la imagen.

18 Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p. 91.



Fig. 3 – White «Heisenberg» y Pinkman se confrontan al narcotraficante de origen mexicano Tuco Salamanca. *Breaking Bad*, Temporada 1, 2008, Soporte DVD ©, AMC.

Durante años, en los wéstern clásicos, los grupos salvajes, que peleaban contra los vaqueros blancos, fueron encasillados en una entidad homogénea, que se vinculó con lo rupestre y lo violento, pero también con la sumisión y la inferioridad. En su conjunto, esa entidad constituyó una suerte de Nación: la Nación de los aborígenes, de los primeros dueños de lo que después sería Estados Unidos. Pero como el relato vaquero entró en crisis, los indios fueron remplazados por la Nación latinoamericana (mucho más actual y «rentable» en términos de audiencia), igualmente uniforme si se le asocia con todos aquellos que hablen y tengan un apellido español, y de piel morena. Digo Nación latinoamericana, porque aunque la mexicana se lleve prácticamente todos los créditos, uno de los villanos más fuertes de la trama es «chileno»¹⁹.

Aquí una lista de los principales antagonistas de la serie: «Tuco», Juan Bolsa, Eladio Viente, Sergio Salamanca, Leonel y Marcos, conocidos como los Primos Salamanca, Benicio Fuentes, todos mexicanos pertenecientes al Cartel de Juárez. Sin olvidar que en la primera temporada aparecen villanos de menor rango: Domingo Gallardo, alias «Krazi-8», y Emilio Koyama, así como el «Tortuga». Los enemigos citados o son mexicanos, o son chicanos. Mención aparte merece uno de los más importantes adversarios de la serie: Gustavo Fring (Giancarlo Esposito), el único de origen chileno, el gran contrincante del cartel mexicano, y jefe de la franquicia Pollos Hermanos Restaurant. La lucha por el poder opondrá al cartel mexicano con un narcotraficante, un poderoso inmigrante chileno. Sólo con los nombres, se comprueba como los salvajes indios, villanos del género vaquero, fueron remplazados por la narración de un México plagado de narcotraficantes. Por cierto una nueva faceta de la Nación mexicana por estos días. Chicanos, mexicanos, chilenos o cualquier otro tipo de hispanoparlante asegura una larga vida al estereotipo colonial planteado por Bhabha.

[...] Es la fuerza de la ambivalencia lo que le da al estereotipo colonial su valor: asegura su repetibilidad en coyunturas históricas y discursivas cambiantes [...] ²⁰.

19 Al menos en la serie, porque, como dato extra, el actor Giancarlo Esposito es de origen danés como lo demuestra su fuerte acento al hablar español.

20 Homi K. Bhabha, *Ibid.*

En la serie, la narración de la Nación americana se desarrolla en paralelo a la narración de los personajes principales, quienes estarán siempre en oposición a grupos menores. De esta manera, aunque Walter White no es un personaje «bueno», dada su condición de narcotraficante («Heisenberg»), sus principales enemigos, al menos en las primeras cuatro temporadas de la serie, serán siempre latinos, por no decir, mexicanos. Por lo tanto, la rivalidad entre el vaquero o bandido blanco que, al final de cuentas es White, no podrá ser entendida sin sus contrincantes mexicanos o chicanos, quienes por cierto, en cierta manera, lo inspiran a que se convierta en cocinero de metanfetamina.

Para comprender la ficción que *Breaking Bad* construye de la «Nación mexicana», como sinónimo de la latinoamericana, recurro a un fragmento del primer episodio de la serie porque considero que es ahí donde nace la narración de lo mexicano.

La escena en cuestión es reveladora en la historia del protagonista: Walter White pide acompañar a su cuñado, Hank Schrader (Dean Norris) –agente de la DEA²¹–, para presenciar el desmantelamiento de un laboratorio casero de metanfetamina. Aquí pasarán dos cosas: primero, White descubrirá y se sentirá atraído por el negocio del narcotráfico y, segundo, la génesis narrativa de lo mexicano será acordada de manera irreversible en la serie.

Hank Schrader trabaja en binomio con Steve Gómez (Michael Quezada), único personaje de origen latino o mexicano, que no será tratado como mafioso, sino como un chicano que logró el «sueño americano» y que, por ende, es un fiel creyente de la justicia americana. Walter, Hank y Steve están dentro de una patrulla, los tres esperan afuera de la casa de un narco-laboratorio, y simultáneamente un grupo de policías dirigidos por Hank entra en silencio en la propiedad donde un hombre produce drogas químicas. A lo largo del operativo, Hank y Steve bromean sobre el origen étnico de los delincuentes del laboratorio. A continuación cito los diálogos en español de esta conversación²².

White: ¿Cómo sabes que es un laboratorio de meta?

Hank: Hay un tipo que se hace llamar Cap'taine Cook, que se muestra fiel a su nombre y siempre le pone una pizca de polvo pimienta a sus productos ¿Así son de exuberantes los mexicanos?

Steve: No, no. Cap'taine Cook es un nombre de blanco, idiota.

Hank: Ah sí. Sabes que... Te voy a apostar 20 dólares a que es un *beaner*.

Steve: Trato hecho.

Mientras tanto los policías a su mando entran a la casa.

Policía: Sospechoso detenido.

Hank: Bien, dime si el sospechoso es de confesión latina.

Policía: Tiene escrito Emilio Koyama en su permiso de conducir.

Steve: Asiático, saca el dinero.

Hank: Espera, nombre Emilio. Al menos es un semi-frijolero. Te doy 10. Pero, guarda la sonrisa aun les queda J. Lo (Jennifer Lopez).

Entre bromas y humor, la serie revela su narración de la Nación latinoamericana, invariablemente asociada a lo mexicano. *Beaner* es la palabra que los estadounidenses usan para hablar despectivamente de los mexicanos, mientras que Jennifer Lopez representa la belleza exótica

21 Sus siglas vienen del inglés, *Drug Enforcement Administration*, que en español se traduce como Administración para el Control de Drogas.

22 Los diálogos en español fueron extraídos de los subtítulos propuestos en el DVD de la primera temporada de *Breaking Bad*, 2008.

latinoamericana. La importancia de esta escena radica en que establece las generalizaciones que se harán a lo largo de la serie para significar lo «hispano». La breve discusión entre Hank y Steve obliga a cuestionarse sobre la procedencia de la narración de la Nación latinoamericana:

¿Quién representa a quién, para quién y por quién? ¿Quién es el autor y quién es el sujeto de la representación? ¿Quién controla la formación de la imagen y el discurso sobre el Yo y el Otro?²³

La representación que ocurre en la conversación entre Hank y Steve está hecha desde el discurso de la supremacía, de lo post-colonial. Los vaqueros no sólo conquistan el territorio en términos materiales, sino en simbólicas construcciones de las otras naciones con las que se erige la representación del otro. Desde el centro, *Breaking Bad* narra y se imagina las periferias, y las asocia con subdesarrollo, con salvajismo:

La construcción del discurso colonial es entonces una articulación compleja de los tropos del fetichismo (metáfora y metonimia) y las formas de identificación narcisista y agresiva disponibles para lo Imaginario²⁴.

El estereotipo racial y cultural parece ser la base con la que la narrativa de *Breaking Bad* construye la Nación latinoamericana. Ahora bien, es evidente que la narración o el discurso de lo mexicano, o lo latino, está dicha desde una narrativa mayor. Una donde la Nación etnocéntrica norteamericana está por encima de las otras. Sin embargo, hay una escena *sui generis* –la primera del séptimo episodio de la segunda temporada–, en donde la serie «permite» que sean los «mexicanos» quienes narren o, mejor dicho, canten su ficción del bandido o vaquero blanco apodado «Heisenberg» (Walter White).

Esta narración se hace a través del vídeo musical de un narcocorrido²⁵ dedicado al, ya para ese momento de la serie, mítico «Heisenberg». La canción se llama *Negro y azul* y es interpretada por *Los cuates de Sinaloa*. En el tema, se habla de la fama que comienza a tener la metanfetamina azul producida por White; la letra también habla del enojo del cartel frente a este nuevo producto en el mercado:

La ciudad se llama Duke, Nuevo México el estado
entre la gente mafiosa, su fama se ha propagado
causa de una nueva droga, que los *gringos* han creado.

Dicen que es color azul y que es *pura calidad*
esa *droga poderosa*, que circula en la ciudad
y los dueños de la plaza, *no la pudieron parar*.

23 Filip de Boeck citado por Brigitte Adriaensen in «Postcolonialismo postmoderno en América Latina: la posibilidad de una crítica radicalmente heterogénea», *Romanesque*, vol. II, 1999, p. 58.

24 Homi K. Bhabha, *Narrando la nación op.cit.*, p. 218.

25 El corrido es un género musical mexicano desarrollado en el siglo XVIII. Es una de las narrativas mexicanas más populares que trata los temas políticos, históricos e incluso sentimentales en forma de canción y poesía. El corrido jugó un importante papel durante la Revolución Mexicana de 1910, fue la fuente de información sobre las batallas de dicha guerra. La narrativa del corrido, al igual que la del western, cambió con el contexto histórico; por ello, el que se presenta en la serie no es corrido, sino su subgénero: un narco corrido.

Anda caliente el cartel, *al respeto le faltaron*
hablan de un tal Heisenberg, que ahora *controla el mercado*
nadie sabe nada de él, porque nunca lo han mirado.

El Cartel es de respeto y *jamás ha perdonado*
ese compa ya está muerto, nomás no le han avisado.

La fama de Heisenberg ya llegó hasta Michoacán
desde allá quieren venir a probar ese cristal
ese material azul ya se hizo *internacional*.

Ahora si le quedó bien, a *Nuevo México* el nombre
a *México* se parece en tanta droga que esconde
solo que hay un *capo gringo*, por Heisenberg lo conocen

A la furia del Cartel, nadie jamás ha escapado
ese compa ya está muerto, nomás no le han avisado.

Enlace del corrido «Negro y azul», *Los Cuates de Sinaloa*:
<https://www.youtube.com/watch?v=BUmpTKXpIdM>

La letra de la canción narra lo que el imaginario popular «mexicano» piensa de Heisenberg. Destacan los *semas*: «pura calidad», «poderosa droga», «controla mercado», sustantivos y adjetivos asociados a Heisenberg, el gringo (palabra despectiva con que los latinoamericanos se refieren a los estadounidenses). Mientras que las frases «al respeto le faltaron» y «jamás ha perdonado», hacen alusión al Cartel herido de orgullo.

En la serie, esta narración viene desde la «periferia» y, al igual que la narración de los personajes del «centro», ésta también está cargada de estereotipos. Sin embargo, los adjetivos «poderosa» y «calidad» dejan ver que la narración del «gringo» es superior, mientras que la del relato del «Cartel» muestra una figura salvaje e impulsiva.

En el penúltimo párrafo del narcocorrido hay una *sui géneris* deconstrucción de la actual Nación americana: «Ahora si le quedó bien, a *Nuevo México* el nombre, a *México* se parece en tanta droga que esconde [...]». Sin embargo, aunque la serie agrega la condición de narcotraficante al estereotipo de lo latino, o mexicano, la peligrosidad de esta «Nación periférica» no será letal. Puesto que lo americano se enuncia desde una narrativa superior, el narcotraficante latino siempre será inferior y terminará perdiendo; como se aprecia al final de la cuarta temporada cuando Walter White asesina al poderoso Gustavo Fring, quien antes ya había ejecutado a los líderes del más importante cartel mexicano.

La narración de lo mexicano sólo tendrá lugar en las cuatro primeras temporadas de la serie. Cuando el protagonista aniquile al gran jefe (de origen chileno), la conquista por el Sur habrá terminado. Lo que sigue es la lucha por Oeste o el Este, en donde White se asociará y luego luchará con y contra grupos de conversión neo-nazi, donde no me detendré.

Es notable ver cómo *Breaking Bad* deconstruye la conquista y el robo de los antiguos territorios mexicanos. El hecho de que la historia se desarrolle en Nuevo México no parece ser

una coincidencia del género vaquero (por aquello de la ambientación en el desierto), sino el recuerdo velado de que la Nación americana conquistó y colonizó más de la mitad del antiguo territorio mexicano, sin contar el territorio indígena. No es por azar que ambos hechos parezcan «borrados», porque es omitiendo las “faltas” como se construye la historia, como afirma Ernest Renan.

[...] una nación tiene que olvidar su pasado para poder hacer su presente, para construir su contemporaneidad. Hay que olvidar el pasado, la historia trágica que fue parte del acceso a la nación²⁶.

Con este tipo de narraciones, el género western legitimó la creación de la Nación americana. Esto explica mejor porqué la narrativa que la serie hace de lo latino recurre con frecuencia a lo mexicano. Tal deconstrucción permite comprender porqué el peligroso cartel mexicano de la serie, que sustituye al gobierno mexicano que el siglo XIX intentó sin éxito defender sus tierras, no logra llegar a la quinta temporada de *Breaking Bad*. Una moraleja se dibuja aquí: la astucia, el ingenio y la superioridad del vaquero blanco, son y fueron más fuertes que los aborígenes americanos.

***Breaking Bad* ¿Una narrativa post-colonial?**

Pese a la actualidad y singularidad con que *Breaking Bad* aborda el relato vaquero, la representación que esta ficción produce es próxima a una narrativa post-colonial:

La teoría postcolonial suele afirmar y criticar la persistencia de dos polos antagónicos, a saber el polo de los «márgenes» o de la «periferia» por una parte, situado en el «Tercer Mundo», en lo «postcolonial», y, por otra parte, el polo del «centro», de la metrópolis, situado en el Occidente. Dentro del discurso «colonial», producido por el segundo polo, la periferia se suele calificar de «salvaje, primitiva, nativa, colonial o provincial», mientras que el centro se autodefine por su carácter «civilizado, hogareño, paterno o metropolitano»²⁷.

Desde esta perspectiva, *Breaking Bad* refrenda, entre otras cosas, la idea de Nación americana, como la Nación colonizadora de América, aunque, como la serie sucede en el siglo XXI, en términos de Bhabha es mejor hablar de La Nación post-colonizadora²⁸ que re-conquista y domina al Oeste y al Sur (México).

El objetivo del discurso colonial es construir al colonizado como una población de tipos degenerados sobre la base del origen racial, de modo de justificar la conquista y establecer sistemas de administración e instrucción. [...] El discurso colonial produce al colonizado como una realidad social que es a la vez un «otro» y sin embargo enteramente conocible y visible²⁹.

26 Fernando Bruno, «El relato de las naciones», *Revista Ñ*, Clarín, Buenos Aires, 2010. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/politica-economia/relato-naciones_0_398360413.html (Consultado el 13-03-2016)

27 *Ibid.*

28 Aclaro que ésta es mi transposición del concepto post-colonial, que Homi K. Bhabha dio principalmente a colonias anglosajonas como la India. Cuando aquí hablo de post-colonial es en un sentido simbólico y metafórico.

29 Homi K. Bhabha retoma un planteamiento de Edward Said en donde habla de la representación que los discursos europeos se hacen del Oriente. Tal idea es pertinente en este artículo, sólo que es necesario cambiar algunos elementos. «El discurso colonial produce al colonizado como una realidad social que [...] emplea un sistema de representación, un régimen de verdad, que es estructuralmente similar al realismo. Y es para intervenir en ese sistema de representación que los distintos discursos europeos (en este caso estadounidenses) que constituyen “al Oriente” (lo Latinoamericano o Mexicano) como una zona del

Esta lectura postcolonial puede ser hecha en términos del contenido de la propia serie, pero también dentro del actual contexto histórico en donde productos como *Breaking Bad* contribuyen a la construcción del discurso de las naciones que ahí están representadas. Naciones que, por cierto, están invariablemente asociadas no únicamente a un color de piel o a un idioma particular, sino ahora también al narcotráfico y al crimen organizado.

Sin embargo, no se debe perder de vista que en la serie de Vince Gilligan, los orígenes de las luchas entre los nuevos vaqueros y los nuevos indios, no son los mismos del siglo XIX. Los conflictos de este particular *wéstern* dejan claro que el «sueño americano», que el relato clásico vaquero legitimó, ya no es válido. Por ello, tanto colonizadores como colonizados ahora deben recurrir al narcotráfico para re-conquistar el territorio.

Recordemos que el contexto de *Breaking Bad* es el capitalismo tardío. Por lo tanto sus nuevas narrativas son una respuesta al contexto actual, es decir, a un capitalismo degenerado en donde las crisis económicas, políticas y sociales han «enfermado» a las naciones latinoamericanas, post-coloniales y que, debido a las grandes migraciones del siglo XX del sur hacia el norte, «contagiaron» a naciones como la americana. En este sentido, el planteamiento de la serie deja apreciar elementos significativos. Gustavo Fring, de origen chileno, dejó su país durante la dictadura de Augusto Pinochet, para ir a México, ahí conoció y trabajó un tiempo con el Cartel de Juárez. Más tarde, Fring emigró a Estados Unidos donde construyó Pollos Hermanos Restaurant, una empresa legal que se convirtió en una importante franquicia de origen latino implantada en todo Nuevo México, así como una lavandería industrial y otros frentes legítimos que le ayudaron a encubrir sus negocios ilegales. Fring fue también un colaborador financiero de la DEA. De manera paralela, Fring controló el negocio de la metanfetamina en el Suroeste de los Estados Unidos. Hasta el día que le «declaró» y ganó la guerra al Cartel de Juárez. Más tarde Walter White aniquiló a Fring: el vaquero fue más fuerte.



Fig. 4 – Walter White frente a su enemigo Gustavo Fring.
Breaking Bad, Temporada 4, 2011, Soporte DVD ©, AMC.

Leamos de otra manera. Estados Unidos le permitió el acceso a Gustavo Fring. Un inmigrante chileno, con estudios universitarios, que conquistó el «sueño americano», sólo que al hacerlo «infectó» a la Nación americana no con la «fiebre del oro», sino con la «fiebre de la metanfetamina azul» (producida por Walter White). Durante su conquista simbólica del sueño americano, Fring

mundo unificada en términos raciales, geográficos, políticos y culturales». Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p. 96.

dejó de ser un salvaje y rupestre «indio piel roja», para convertirse en un educado y civilizado bandido que, pese a su color oscuro de piel, logró ser aceptado en la Nación americana, bajo el estatuto de ciudadano norteamericano. Llegado el momento, Fring rompió negociaciones con mexicanos que querían competir en la fabricación de metanfetamina, pero, como éstos últimos carecían de estrategia porque nunca dejaron de ser salvajes y caóticos, terminaron por perder la guerra.

Se observa cómo la enfermedad de la droga vino de la periferia (del sur colonizado), es decir, de una corrompida Nación latinoamericana. Fring llevó un virus al centro (el norte colonizador) que mutó y después atacó a la célula que lo creó. Pero el virus de Fring fue contrarrestado por uno más fuerte, más inteligente y audaz, el de Walter White. Fue la supremacía de los vaqueros o bandidos blancos la que ganó, la que al final de cuentas colonizó e impuso la narración no sólo de la nueva Nación americana, sino de la latinoamericana, o mexicana.

El discurso de la serie termina por instituir una mirada sobre lo que debe ser comprendido como latino o mexicano. En términos simbólicos, el colonizador impone su narración del colonizado, y éste último a su vez asume como lógicos y verosímiles los discursos de una ficción como *Breaking Bad*. Al ser un producto estadounidense, de gran audiencia, *Breaking Bad* fortalece la construcción de una homogénea y errónea Nación latinoamericana, al mismo tiempo que critica la narrativa de la infectada Nación estadounidense.

A manera de conclusión

La serie propone una narración de la Nación latinoamericana, o mexicana, en una respuesta a la ola de series y filmes que, desde hace más de diez años, hacen una especie de apología del narcotráfico. Las narrativas se construyen tanto en Estados Unidos como en América latina, pero son las primeras las que tienen la supremacía, y mayor recepción. Lo interesante de *Breaking Bad* es que, si bien la narrativa de lo mexicano es salvaje e inferior, es un hecho que la serie propone una crítica a la crisis del capitalismo tardío, en donde naciones como la americana están igualmente «enfermas» por el narcotráfico.

A pesar de que la serie evidencia el fallido «sueño americano», que obligó a que el protagonista Walter White pasara de profesor de química a cocinero de metanfetamina, las discrepancias entre los nuevos «vaqueros» estadounidenses y los «indios» mexicanos no dejan de reforzar estereotipos y legitimar la visión del colonizador sobre el colonizado. La colonización que los vaqueros o bandidos blancos hacen del «lejano oeste» en la serie es más bien una post-colonización que impacta, entre otras cosas, en la construcción de una Nación como la mexicana que, al igual que la de cualquier otra Nación, no cesa de inventarse. Si los norteamericanos construyeron imaginariamente su idea de Nación, gracias a la ampliamente explotada narrativa wéstern, ¿cuál es la construcción de Nación que queda para los «otros»? Por los «otros» quiero decir los despreciados «salvajes», comprendidos en *Breaking Bad* como «latinos» o «mexicanos». Narrativas como la serie en cuestión tienen un alto nivel de influencia entre su público, y en su discurso la Nación latinoamericana, o mexicana, queda excluida a una periferia, a una figura homogénea, salvaje y bárbara.

Otra pregunta surge aquí: ¿Cómo leen esos «otros» esta narrativa metonímica de Nación rupestre, caótica y en inmanente asociación con el narcotráfico? ¿Se sienten identificados o denigrados? ¿Bien representados o ridiculizados? ¿Colonizadores o colonizados?

Frente al impacto que la serie tuvo, los latinoamericanos sintieron «necesidad» de transcribir esta serie a su contexto. En 2014, SONY Televisión comenzó *Metástasis*, la versión colombiana de *Breaking Bad*. Mismos personajes, misma historia, sólo que con actores y escenarios distintos, para narrar una Nación que sigue las estructuras hechas en el «centro». Como mencioné al inicio, el imaginario cultural latinoamericano ha sido determinado, no sólo por sus propios discursos nacionales sino también, principalmente, por aquellos hechos en Estados Unidos. *Metástasis* evidencia la necesidad que la Nación latinoamericana siente de ser aceptada por el colonizador estadounidense. Un menester que parece ser tan grande, que hace necesario recurrir a copias de relatos hechos por colonizadores. Ya no en tono wéstern, como *Breaking Bad*, la versión colombiana se suma a las narraciones que fortalecen la construcción de la Nación latinoamericana, en asociación con el narcotráfico. Lo interesante es observar cómo la pauta fue impuesta por la narración norteamericana y «aceptada» y calcada por la narración latinoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

- ADRIAENSEN, Brigitte, «Postcolonialismo postmoderno en América Latina: la posibilidad de una crítica radicalmente heterogénea», *Romanesque*, vol. II, 1999, p. 56-63. Disponible en: <http://www.vlrom.be/pdf/992postcol.pdf> (consultado el 10-03-2016)
- BHABHA, Homi K., *Narrando la nación*, in: Álvaro Fernández Bravo, (dir.), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, Buenos Aires, Manantial, 2000, p. 211-221.
- BHABHA, Homi K., *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2012, 308 p.
- BRUNO, Fernando, «El relato de las naciones», *Revista Ñ*, Clarín, Buenos Aires, 2010. Disponible en : http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/politica-economia/relato-naciones_0_398360413.html (Consultado el 13-03-2016)
- BURDEAU, Emmanuel (ed.), *Breaking bad. Série blanche*, Paris, Les prairies ordinaires, 2014, 166 p.
- CARDONA, Patricia, «Nación y narración: la escritura de la historia en la segunda mitad del siglo XIX colombiano», *Revista Co-herencia*, Vol. 7, N°. 12, ISSN: 1794-5887, Colombia, 2010, Disponible en : <http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/co-herencia/article/view/20> (consultado el 8-03-2016)
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (dir.), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, Buenos Aires, Manantial, 2000, 234 p.
- JOST, François, *Les nouveaux méchants. Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal*, Montrouge, Bayard, 2015, 281 p.
- MELLADO, Andrea, «Aproximaciones a la idea de nación: convergencias y ambivalencias de una comunidad imaginada», Osorno, Chile, ALPHA N° 26/Julio 2008, p. 29-45, Disponible en : http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012008000100003&script=sci_arttext (consultado el 28-02-2016)
- PERILLI, Carmen, «La literatura como máquina de narración. Carlos Fuentes y Elena Poniatowska», Tucumán, *Anclajes VI*, 6 Parte I, 2002, p. 137-153. Disponible en: <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anclajes/n06a07perilli.pdf> (consultado el 07-03-2016)
- SAID, Edward, *Culture et impérialisme*, Paris, Bayard, Le monde diplomatique, 2000, 558 p.
- Cecilia PITA ALVA – Doctoranda en el CRILAUP (Centro de Investigaciones Hispánicas y Latinoamericanas de la Universidad de Perpiñán), donde finaliza una tesis sobre la representación de la frontera en el cine mexicano contemporáneo. Es también maestra de lengua en la Universidad de Nîmes. Líneas de estudio: Cine mexicano, latinoamericano, frontera, función del tiempo en el relato fílmico.

Cuando contar es hacer: la invención de los pueblos hispanoamericanos

Quand raconter c'est faire : l'invention des peuples hispano-américains

How do you Things with Tales: the invention of the Spanish American peoples

Dardo SCAVINO

Université de Pau et des Pays de l'Adour, Langues, Littérature et civilisation de l'Arc Atlantique - EFM, EA 1925

A través del análisis de algunos textos de principios del siglo XIX y de finales del siglo XX, nos proponemos demostrar en este artículo que la constitución de las nuevas identidades nacionales de los pueblos hispanoamericanos está estrechamente vinculada con la propagación de un mito político aparecido durante las revoluciones de independencia.

Palabras claves :
relato, independencia,
hispanoamericanos, políticas

À travers l'analyse de certains textes du début du XIX^e et de la fin du XX^e siècle, nous avons l'intention de démontrer dans cet article que la création de nouvelles identités nationales des peuples hispano-américains est étroitement liée à la propagation d'un mythe politique apparu pendant les révolutions de l'indépendance

Mots-clé : récit,
indépendance, hispano-
américains, politiques.

Domaine : Histoire politique,
XIX^e siècle, XX^e siècle,
Amérique latine

Through the analysis of some texts of the early nineteenth century and the late twentieth century, we intend to demonstrate in this article that the creation of new national identities of the Spanish Americans peoples is closely linked to the spread of a political myth appeared during the revolutions of independence

Keywords: narration,
independence, Spanish
Americans, politics



Un relato recorre América: es el relato de la independencia. De Buenos Aires a México, desde Caracas a Santiago, de Lima a Montevideo, los revolucionarios repitieron en sus proclamas, sus ensayos, sus cartas o sus canciones un mismo mito político. En este artículo nos proponemos demostrar que esta nación-narración¹, esta comunidad imaginada², contribuyó a la constitución de los nuevos Estados nacionales hispanoamericanos y que sobrevive hasta nuestros días con sus consecuentes efectos políticos. De modo que, a nuestro entender, y como lo sugiere la alusión a un célebre libro de John Austin³ en el título del artículo, los relatos políticos tienen una dimensión performativa. Del mismo modo que la autoridad civil o religiosa convierte a una pareja en marido y mujer cuando los declara unidos en matrimonio, estas narraciones provocan aquello que supuestamente cuentan (y que en este caso es también una «alianza» política pero entre grupos sociales). Para probar esta hipótesis, vamos a poner en evidencia el estatuto ficcional de esta narración mostrando cómo los propios revolucionarios hispanoamericanos reproducían dos relatos diferentes, e incluso contradictorios, acerca de la independencia. En un segundo momento, vamos a mostrar a través de dos ejemplos cómo este mito político seguía teniendo vigencia a finales del siglo xx.

El mito revolucionario

Mientras la población de la ciudad alto-peruana de Chuquisaca se sublevaba contra las autoridades virreinales en mayo de 1809, una proclama atribuida a un estudiante tucumano, Bernardo de Monteagudo, arengaba a los amotinados diciendo:

Hasta aquí hemos tolerado una especie de destierro en el seno mismo de nuestra patria: hemos visto con indiferencia por más de tres siglos inmolada nuestra primitiva libertad al despotismo y tiranía de un usurpador injusto, que degradándonos de la especie humana nos ha reputado por salvajes y mirado como a esclavos: hemos guardado un silencio bastante análogo a la estupidez que se nos atribuye por el inculto español, sufriendo con tranquilidad que el mérito de los americanos haya sido siempre un presagio cierto de su humillación y ruina. Ya es tiempo, pues, de sacudir yugo tan funesto a nuestra felicidad, como favorable al orgullo nacional del español; ya es tiempo de organizar un nuevo sistema de gobierno fundado en los intereses de la patria, altamente deprimida por la bastarda política de Madrid; ya es tiempo, en fin, de levantar el estandarte de la libertad en estas desgraciadas colonias, adquiridas sin el menor título y conservadas con la mayor injusticia y tiranía.⁴

Apenas cuatro años más tarde, el 14 de septiembre de 1813, el novohispano José María Morelos, quien probablemente ignorase por completo la existencia de la proclama alto-peruana, repetiría a grandes rasgos esta misma narración durante el congreso independentista de Chilpancingo en un discurso redactado por uno de sus más estrechos colaboradores, Carlos María Bustamante:

Al 12 de agosto de 1521 sucedió el 14 de septiembre de 1813; en aquél se apretaron las cadenas de nuestra servidumbre en México-Tenochtitlan; en este se rompen para siempre en el venturoso pueblo de Chilpancingo [...] vamos a restablecer el Imperio Mexicano, mejorando el gobierno;

1 Homi Bhabha (ed.), *Nation and narration*, Oxford, Routledge, 1990.

2 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: verso, 2006.

3 John Austin, *How to do Things with Words*, Oxford, Urmson, 1955 (traducción française de Gilles Lane: *Quand dire c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1970).

4 José Luis Romero (ed.), «Proclama de la ciudad de La Plata», in: *Pensamiento político de la emancipación (1790-1825)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, p. 72.

vamos a ser el espectáculo de las naciones cultas que nos observan; vamos, en fin, a ser libres e independientes.⁵

El 12 de agosto de 1521 es el último día de libertad del emperador azteca Cuauhtémoc y, como consecuencia, de México-Tenochtitlán. El 14 de septiembre de 1813 está teniendo lugar el mencionado Congreso de Chilpancingo en el cual José María Morelos declara la independencia de Anáhuac, nombre que los aztecas le habían atribuido al mundo conocido y que los revolucionarios retomaron para bautizar a la república predecesora de los Estados Unidos de México. Tanto el nombre del país como el célebre escudo de su bandera sugieren que el México independiente sería un restablecimiento del antiguo imperio azteca después del triunfo sobre el enemigo que oprimió a ese pueblo durante trescientos años.

Dos años después de Morelos, Simón Bolívar iniciaría su famosísima «Carta de Jamaica» reproduciendo este mismo mito revolucionario. El general venezolano le recordaba a un comerciante inglés, Henry Cullen, las «barbaridades» cometidas por los españoles durante la conquista de América y le rendía homenaje a Fray Bartolomé de las Casas por haberlas denunciado⁶. Y por eso, cuando el británico se escandaliza por la «felonía» de Napoleón Bonaparte, responsable de haber detenido a Carlos IV y Fernando VII para sentar a su propio hermano en el trono de Madrid, Bolívar le replica que el tratamiento reservado a los monarcas españoles no tiene ni punto de comparación con el recibido por Moctezuma y Atahualpa en manos de Cortés y Pizarro. Los «reyes españoles», en efecto, «son tratados con dignidad, conservados y al fin recobran su libertad y trono», mientras que los «reyes americanos» sufren «tormentos inauditos y los vilipendios más vergonzosos»⁷. Cuando Cullen espera entonces que los pretéritos triunfos de las «armas españolas, acompañen ahora a las de sus contrarios, los muy oprimidos americanos meridionales», Bolívar toma «esta esperanza por una predicción», respondiéndole que «el suceso coronará nuestros esfuerzos», e incluyendo en ese adjetivo posesivo, «nuestros», a los americanos que combatían hoy a los españoles pero también a aquellos que los habían combatido en épocas de la conquista⁸.

Este mito político se encontraría también en muchos cantos revolucionarios que acabaron convirtiéndose en los himnos nacionales de las flamantes repúblicas. Así, en la quinta estrofa de la canción patria chilena, Eusebio Lillo sugería que los revolucionarios descendían de esos legendarios araucanos que habían combatido en otros tiempos a los invasores ibéricos (pero que, según el propio Bernardo O'Higgins, habían apoyado a los ejércitos borbónicos durante las contiendas de la independencia):

Si pretende el cañón extranjero
Nuestros pueblos osado invadir,
Desnudemos al punto el acero
Y sepamos vencer o morir.
Con su sangre el altivo araucano
Nos legó por herencia el valor,

5 José María Morelos, *Manuscritos Cárdenas: documentos del congreso de Chilpancingo*, México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1980, p. 63.

6 Simón Bolívar, *Doctrina del Libertador* (Augusto Mijares ed.), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984, p. 48.

7 *Ibid.*, p. 51.

8 *Ibid.*, p. 48.

Y no tiembla la espada en la mano
Defendiendo de Chile el honor⁹.

Un poeta rioplatense, Vicente López y Planes, optará en cambio por el linaje bélico de los incas cuando escriba el poema que la República Argentina adoptará como himno nacional:

Se conmueven del Inca las tumbas
Y en sus huesos revive el ardor,
Lo que ve renovando a sus hijos
De la Patria el antiguo esplendor¹⁰.

Francisco Acuña de Figueroa, por su parte, explicaba en la cuarta estrofa de la canción patria uruguaya de dónde provenía el sol colocado en un ángulo del estandarte de la República Oriental:

En estruendo que en torno resuena
De Atahualpa la tumba se abrió,
Y batiendo sañudo las palmas,
Su esqueleto «¡venganza!» gritó:
Los patriotas al eco grandioso
Se electrizan en fuego marcial,
Y en su enseña más vivo relumbra
De los Incas el Dios inmortal¹¹.

Por esos años, finalmente, el venezolano Andrés Bello auguraría, desde su exilio londinense, y en versos de un estricto neoclasicismo, el inminente fin de la opresión española:

No largo tiempo usurpará el imperio
Del sol la hispana gente advenediza,
Ni al ver su trono en tanto vituperio
De Manco Cápac gemirán los manes,
De Angulo y Pumacagua la ceniza
Nuevos y más felices capitanes
Vengarán, y a los hados de su pueblo
Abrirán vencedores el camino.
Huid, días de afán, días de luto,
Y acelerad los tiempos que adivino¹².

Hispanoamérica, o por lo menos Sudamérica, se presenta en este caso como el Imperio inca, avasallado durante trescientos años por la «hispana gente advenediza», o como ese Imperio del Sol que «nuevos y más felices capitanes» liberarían muy pronto: «más felices», porque los antiguos habían sido derrotados; «nuevos», porque no se trata de guerreros incas sino de militares criollos.

9 Dardo Scavino, *Narraciones de la independencia. Arqueología de un fervor contradictorio*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, p. 95.

10 *Ibid.*, p. 96.

11 *Ibid.*

12 Andrés Bello, *Poesías*, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1952, p. 50.

Poco importa: estos capitanes van a luchar para «abrirle el camino» a «los hados de *su* pueblo», adjetivo posesivo que incluiría a todos los americanos¹³.

Desde las proclamas de Monteagudo o Morelos hasta los poemas de Lillo o Bello, este relato revolucionario cuenta a grandes rasgos la misma historia: que los americanos fueron conquistados por los españoles trescientos años atrás y que, gracias a las revoluciones de independencia lideradas por los grandes héroes populares, ese pueblo se liberaría por fin del opresor, lo que significa que se trata del mismo pueblo o que los combatientes de hoy son los descendientes de los combatientes de ayer. Como en cualquier esquema narrativo, este comienza situando a los personajes en el tiempo y el lugar, los presenta viviendo en un mundo de «libertad primitiva», introduce a un oponente –causa de la primera peripecia o inversión de la situación inicial de libertad– y convierte a las revoluciones en la segunda peripecia que terminará suprimiendo al adversario y restituyendo la dichosa libertad originaria. Este restablecimiento de la libertad primera a través de alguna revolución –o de un retorno al punto de partida– no tiene nada sorprendente: muchos movimientos nacionalistas recurrirían a mitos políticos similares para significar que ellos eran descendientes de los pobladores originarios del país ocupado durante un período más o menos extenso por algún opresor extranjero.

Mito e historia

Muchos historiadores, no obstante, señalaron hasta qué punto estos relatos no se ajustaban a la realidad estricta de los hechos. Es cierto que los españoles conquistaron a las poblaciones amerindias y que prolongaron también esa dominación durante más de tres siglos. Pero los pueblos originarios de México, por ejemplo, no eran todos aztecas o mexicas, y en la mayoría de los casos eran más bien sus enemigos, lo que explica en buena medida por qué Hernán Cortez pudo aliarse oportunamente con ellos para derrotar a Moctezuma. Y algo similar podría decirse con respecto a las poblaciones andinas sometidas en otros tiempos al yugo del imperialismo inca, lo que explica también por qué Francisco Pizarro se granjeó más de un aliado a la hora de combatir el ejército de Atahualpa. El sustantivo *indios*, de hecho, reúne una multiplicidad de pueblos y de etnias que sólo constituyen una unidad homogénea desde la perspectiva de quienes les atribuyeron esa denominación errónea, a saber: los conquistadores europeos. Pero aquella identidad americana resulta, por sobre todo, discutible, debido a que involucra no solamente a los indígenas sino también a los españoles nacidos en tierra de Indias, es decir, a los criollos. Lejos de formar parte de los americanos conquistados y oprimidos por el ocupante español, los criollos formaban parte de la casta dominante durante la ocupación colonial, la misma que explotaba a los indios en sus tierras o sus casas –en abierta rebelión, muy a menudo, con las leyes promulgadas por Madrid para proteger a los aborígenes– y hasta se consideraba descendiente de los conquistadores españoles.

Por eso intentamos probar en otro ensayo que ni siquiera hacía falta indagar la realidad de los hechos para desmentir aquellas fábulas revolucionarias¹⁴. Los propios narradores lo hacían, incurriendo en contradicciones flagrantes, incluso en el interior de un solo y mismo texto. Tomemos el caso de Bolívar y de la mencionada «Carta de Jamaica». Al principio de su misiva el venezolano reproduce, como vimos, aquel mito que presentaba a los revolucionarios como si fueran los descendientes de los pueblos conquistados por los españoles del siglo XVI. Pero hacia la mitad de su carta Bolívar modifica ostensiblemente la comprensión y, como consecuencia,

13 Jesús Díaz Caballero, «El incaísmo como primera ficción orientadora en la formación de la nación criolla en las Provincias Unidas del Río de la Plata», *A Contracorriente* 3, 1, otoño 2005, p. 67-113.

14 Dardo Scavino, *op. cit.*

la extensión del gentilicio «americano»: «No somos ni indios ni europeos», le explica a Cullen, «sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles»¹⁵. El venezolano estaba admitiendo así que los «americanos» de su relato eran fundamentalmente criollos y que combatían a los usurpadores españoles aunque descendieran de estos, es decir, aunque no tuvieran un auténtico derecho de posesión de esas tierras, derecho que sólo podría reconocérsele a sus primitivos pobladores. «Nos hallamos en el caso más extraordinario y complicado», le explica a su corresponsal inglés, ya que «siendo nosotros americanos por nacimiento y nuestros derechos de Europa, tenemos que disputar estos a los del país y mantenernos en él contra la invasión de los invasores»¹⁶. Y los criollos se hallaban, en efecto, en esa situación extraordinaria: hacían valer ante los indígenas el derecho de conquista pero a su vez se oponían a la nación conquistadora.

Una vez abreviada tanto la extensión como la comprensión del gentilicio «americanos» y del pronombre «nosotros», hasta no admitir en su interior sino a los colonos españoles, Bolívar cambia repentinamente de relato y empieza a quejarse ante su corresponsal de las discriminaciones sufridas por los miembros de este conjunto en las administraciones virreinales, para concluir su misiva invocando un «principio de prelación» que debía beneficiar a los criollos en su calidad de descendientes de los conquistadores españoles:

El emperador Carlos v formó un pacto con los descubridores, conquistadores y pobladores de América, que como dice Guerra, es nuestro contrato social. Los reyes de España convinieron solemnemente con ellos que lo ejecutasen por su cuenta y riesgo, prohibiéndosele hacerlo a costa de la real hacienda, y por esta razón se les concedía que fuesen señores de la tierra, que organizaran la administración y ejercitasen la judicatura en apelación con otras muchas exenciones¹⁷.

El rey, prosigue Bolívar, «se comprometió en no enajenar jamás las provincias americanas, como que a él no tocaba otra jurisdicción que la del alto dominio, siendo una especie de propiedad feudal la que allí tenían los conquistadores para sí y sus descendientes». Al mismo tiempo, añadía, había promulgado «leyes expresas» que favorecían «casi exclusivamente a los naturales del país originarios de España» –es decir, a los criollos–, «en cuanto a los empleos civiles, eclesiásticos y de rentas». Estos criollos, no obstante, se vieron despojados de esta «autoridad constitucional» en «violación manifiesta de las leyes y de los pactos subsistentes»¹⁸. Hacia el final de la «Carta de Jamaica», Bolívar nos presenta entonces una versión sumamente diferente de las revoluciones independentistas. Estas ya no se proponen restablecer la situación de los americanos anterior a la conquista española sino la situación de los españoles americanos antes de la «violación» de las capitulaciones firmadas entre los conquistadores y los monarcas castellanos. Pero Bolívar no podía ignorar que ambos objetivos diferían por completo, e incluso se contradecían, ya que si las autoridades españolas «violaron» esos «pactos subsistentes», se debió a que algunas denuncias, como las de Bartolomé de las Casas, los incitaron a limitar las masacres y los abusos que los conquistadores y sus descendientes, «los naturales del país originarios de España», cometían con los pueblos amerindios.

Bolívar no fue el único que incurrió en estas contradicciones. Su ilustre predecesor, Francisco de Miranda, había condenado ya la barbarie de los conquistadores ibéricos, recusado el pretendido «derecho de conquista», invalidado «la donación del Papa español» a los Reyes

15 Simón Bolívar, *op. cit.*, p. 53.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*, p. 55.

18 *Ibid.*

Católicos y declarado que las hostilidades de los españoles habían sido flagrantes injusticias, «sus victorias, asesinatos, y sus conquistas, rapiñas y usurpaciones»¹⁹. El mismo añadía, no obstante, que «si el derecho de conquista pudiese ser admitido, esto no podía ser sino de los sucesores en favor de aquellos conquistadores, que a sus propias expensas intentaron estas expediciones lejanas y arriesgadas, sin que costase nada a la corona de España»²⁰. Aunque la conquista hubiera sido una usurpación, no dejaba de ser injusto, para Miranda, que los conquistadores y sus descendientes se vieran privados de las prerrogativas que la usurpación les confirió. De ahí que en una proclama divulgada algunos meses más tarde, el venezolano recordara los «horrores» cometidos por los españoles cuando «se apoderaron de este continente», pero también «la tiranía que han ejercido después» sobre indios y criollos: «Nuestros derechos como nativos de América, o como descendientes de los conquistadores, como indios o como españoles, han sido violados»²¹. De modo que la primera persona del plural reunía ahora a los victimarios y las víctimas, a los usurpadores y los usurpados: los derechos de los indios fueron violados porque los conquistadores les arrebataron sus tierras y su libertad, pero los derechos de los conquistadores también fueron violados porque los monarcas españoles los despojaron de los poderes que les habían acordado para avasallar a esas mismas poblaciones.

Esta prodigiosa convergencia de relatos políticos distantes, e incluso contradictorios, se encontraba ya en el primer manifiesto independentista de Las Indias Occidentales: la «Carta a los españoles americanos», de Juan Pablo Viscardo y Guzmán. En esta misiva redactada en francés en 1791, que Miranda traduciría más tarde para convertirla en proclama revolucionaria, el jesuita peruano comenzaba por defender los derechos de aquellos «naturales del país originarios de España», recordando hasta qué punto los monarcas españoles no habían respetado las cláusulas de los contratos firmados con los conquistadores. Pero denunciaba al mismo tiempo, y en una misma frase sinuosa, las atrocidades cometidas durante esa misma conquista en la línea de Fray Bartolomé de las Casas: «Renovando todos los días aquellas escenas de horrores que hicieron desaparecer pueblos enteros cuyo único delito fue su flaqueza, convierten el resplandor de la más grande conquista en una mancha ignominiosa para el nombre español»²².

Mitos que cuentan

No hacía falta esperar entonces hasta las escrupulosas investigaciones de los historiadores modernos para que la narración hegemónica acerca de las revoluciones de la independencia terminara siendo desmentida. Los propios revolucionarios no habían cesado de desmentirla con sus contradicciones flagrantes. Octavio Paz ya había hablado del «fervor contradictorio» de los criollos²³. Algunos historiadores estudiaron a continuación este fenómeno²⁴. Hay quienes concluyeron entonces que los criollos propagaron estos mitos revolucionarios *pour les besoins de la cause*, pero que no creyeron ni un minuto en ellos²⁵. Otros supusieron que forjaron estos

19 Francisco de Miranda, *Documentos fundamentales* (Elías Pinto Iturrieta, Josefina Rodríguez y Miguel Pérez Vila eds.), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992, p. 99.

20 *Ibid.*, p. 98.

21 *Ibid.*, p. 94.

22 Juan Pablo Viscardo y Guzmán, *Carta dirigida a los españoles americanos* (David Brading ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 32.

23 Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 47.

24 Bernard Lavallé, *L'apparition de la conscience créole dans la vice-royauté du Pérou*, Lille, ANRT, 1982.

25 Juan Bautista Alberdi, *Del gobierno en Sud-América según las miras de su revolución fundamental*, Buenos

mitos con el propósito claro de manipular a los indios²⁶. Sin abundar en un debate que merecería otro trabajo, cabría preguntarse por qué, si no creían en ellos o si sólo pretendían manipular a los amerindios para que apoyasen sus campañas, los líderes independentistas repetían este mismo mito en cartas personales, en documentos dirigidos a los propios criollos y hasta en una misiva enviada a un súbdito de la corona británica. Tampoco se entiende muy bien por qué habrían incurrido, a la inversa, en contradicciones tan notorias en textos destinados a circular entre las diversas poblaciones para alentar las sublevaciones contra las autoridades metropolitanas.

Porque lo cierto es que ni el desajuste con los hechos ni las contradicciones con los dichos aminoraron la eficacia política de esta narración, a tal punto que las repúblicas surgidas de los procesos revolucionarios siguieron repitiéndola y transmitiéndola aún hasta nuestros días. Por supuesto que existe en aquellos relatos una diferencia, e incluso una contradicción, entre dos «nosotros»: los americanos en general y los criollos en particular. Pero esa diferencia está presente en cualquier narrativa política: el «nosotros» particular –los criollos, en este caso– es la parte, como diría Ernesto Laclau²⁷, que representa al todo: el «representante general» del pueblo en términos de Karl Marx²⁸. Y la subestimación de esta diferencia, o de esta contradicción, fue teorizada ya por Mao Tse-tung cuando estableció una distinción entre la contradicción principal y las secundarias que cambian con las coyunturas históricas²⁹. Cuando los criollos aseguraban que el enemigo común a los indios y los criollos eran los españoles peninsulares, o cuando Miranda sostenía que tanto los herederos de los conquistados como los herederos de los conquistadores tenían un solo y mismo adversario, ya estaban proponiendo una distinción entre dos tipos de contradicciones. Y cuando esos mismos criollos subestimaban las cuestiones lingüísticas, culturales, religiosas, de clase o de sangre, para centrar el antagonismo principal en una diferencia en apariencia anodina, como el hecho de haber nacido o no sobre el suelo americano, tampoco hacían algo distinto de cualquier otro narrador político: no hay ninguna diferencia entre los conjuntos humanos que sea, de por sí, política aunque cualquier diferencia pueda politizarse. Contando la historia del combate entre el pueblo y sus enemigos, entre nosotros y ellos, estas narraciones trazan la frontera entre el interior y el exterior del pueblo y delinean así el perímetro de la identidad popular³⁰.

Los nuevos Estados nacionales hispanoamericanos recurrieron a esas mismas narraciones de la independencia para constituir esas mismas identidades nacionales porque los diferentes sujetos siguen reconociéndose como miembros de un mismo pueblo o de una misma nación en la medida en que siguen repitiendo el mismo relato fundador. Y por eso los diferentes conflictos políticos a lo largo de dos siglos en esas naciones giraron en torno a la definición de los contornos de esa identidad popular en las diferentes coyunturas históricas.

Veamos dos casos.

Aires, Imprenta Europea de M.A. Rosas, 1896, p. 425.

26 Hans-Joachim König, «El indigenismo criollo. ¿Proyecto vital y político realizable o instrumento político?», *Historia mexicana*, Vol. 46, n° 4, abril-junio 1997, p. 745-767.

27 Ernesto Laclau, *La razón populista*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 84.

28 Karl Marx, *Critique de la philosophie du droit de Hegel* (edición bilingüe), Paris, Aubier, 1971, p. 90.

29 Tse-tung Mao, «Sobre el tratamiento correcto de las contradicciones en el seno del pueblo», in: *Obras escogidas IV*, Pekín, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1972, p. 212.

30 Dardo Scavino, *Rebeldes y confabulados. Narraciones de la política argentina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, p. 177.

El primero proviene de la proclama del 20 de septiembre de 1970, redactada por Mario Roberto Santucho durante la dictadura del general Roberto Levingston en Argentina, proclama que anunciaba la creación del Ejército Revolucionario del Pueblo:

Es el comienzo de nuestra participación plena en la guerra de la Segunda Independencia, continuación de la que los fundadores de nuestra nacionalidad, el pueblo y los héroes, San Martín, Belgrano, Güemes, etc., sus soldados y guerrilleros, los anónimos hombres y mujeres que se sacrificaron junto a ellos, librearón de 1810 a 1824, contra la dominación española. Hoy como entonces debemos enfrentar a un enemigo superior. Hoy como entonces la guerra revolucionaria argentina y latinoamericana se desarrollará en un proceso prolongado que, comenzando con puñados de revolucionarios, irá encontrando apoyo popular, irá ganando los corazones y las mentes de las masas hasta el momento del triunfo final, solo posible con el concurso y la participación más plena y activa de la clase obrera, el estudiantado y todo el pueblo patriota y antiimperialista. Porque esta es una guerra del pueblo, esta acción y nuestras operaciones posteriores tienen un objetivo principal, el despertar la conciencia popular, mostrar a todos los patriotas el camino revolucionario. Hacer patente a los que sufren ante el triste destino de nuestra patria, que ven con dolor a cuatro generales, uno de ellos el virrey Levingston, apropiándose de todos los resortes del poder, comisionados a ojos vista por el imperialismo yanqui, que sufren explotación, hambre y privaciones sintiendo en carne propia las brutales consecuencias de la política de la dictadura, que hay un camino para acabar esas injusticias y que ese camino es el de la guerra revolucionaria del pueblo³¹.

Quedaría por saber quién es este «pueblo patriota» que «hoy como entonces» enfrenta un imperio para emanciparse, o qué grupos lo componen. Y Santucho aborda más detalladamente la cuestión en un documento posterior donde entabla un debate con otra organización guerrillera argentina, los montoneros, acerca de la constitución de un eventual frente de liberación nacional. Se trata de «una unión o alianza de clases para concretar el logro de objetivos comunes», y esta diversidad de clases explicaba, a su entender, por qué se puede hablar de un frente, «pues si los intereses de clase en juego fueran absolutamente homogéneos no sería necesario un frente, bastaría con un partido para representarlos»³². Existían incluso contradicciones «entre los distintos sectores del pueblo», debido a los «intereses diferenciados» de esas clases. Pero estas diferencias y contradicciones, argumentaba Santucho glosando a Mao, «son contradicciones en el seno del pueblo, son contradicciones y diferencias secundarias, insignificantes frente al abismo que separa a todo el pueblo de los intereses de la burguesía y el imperialismo», enemigo común sin el cual «el frente no sería posible»³³.

A pesar de que Santucho había creado unos años antes el Frente Indoamericano Popular, atribuyéndoles, como pocas veces en la historia de la Argentina, un papel preponderante a los pueblos amerindios, esos mismos indígenas desaparecían de la proclama de 1970, y se veían sustituidos por los obreros y los estudiantes. Santucho no ignoraba tampoco que uno de los motivos que habían inspirado a los revolucionarios o a los «héroes» de la independencia nacional era la integración del Río de la Plata en el mercado capitalista mundial, tras acabar con el monopolio comercial español e introducir el mismo sistema de propiedad privada de las tierras que terminaría destruyendo las propiedades rurales colectivas los pueblos amerindios. Pero a pesar de todas estas diferencias económicas y sociales, su mito político debía mostrar

31 Daniel de Santis (ed.), «Al pueblo argentino (20 de septiembre de 1970)», in: *A vencer o morir. PRT-ERP Documentos*, Buenos Aires: Eudeba, 1998, p. 183.

32 Mario Roberto Santucho, «Perspectivas del frente de liberación», in: *A vencer o morir. PRT-ERP Documentos*, *Ibid.*, p. 65.

33 *Ibid.*

que se trata del «mismo» pueblo que, «hoy como entonces», se enfrenta a un enemigo común, el imperialismo, representado ahora por el «virrey» Levingston. Y este antagonismo principal vuelve secundarios los conflictos entre las diferentes partes del pueblo. «Hoy como entonces», una parte de la sociedad –los obreros y los estudiantes– se convierten en el representante general del pueblo.

El segundo ejemplo proviene de un manifiesto político divulgado veintitrés años más tarde en el estado de Chiapas, México. Se trata de la primera «Declaración de la Selva Lacandona», documento fundacional del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, cuyos dos primeros párrafos dicen así:

Somos producto de 500 años de luchas: primero contra la esclavitud, en la guerra de Independencia contra España encabezada por los insurgentes, después por evitar ser absorbidos por el expansionismo norteamericano, luego por promulgar nuestra Constitución y expulsar al Imperio Francés de nuestro suelo, después la dictadura porfirista nos negó la aplicación justa de leyes de Reforma y el pueblo se rebeló formando sus propios líderes, surgieron Villa y Zapata, hombres pobres como nosotros a los que se nos ha negado la preparación más elemental para así poder utilizarnos como carne de cañón y saquear las riquezas de nuestra patria sin importarles que estemos muriendo de hambre y enfermedades curables, sin importarles que no tengamos nada, absolutamente nada, ni un techo digno, ni tierra, ni trabajo, ni salud, ni alimentación, ni educación, sin tener derecho a elegir libre y democráticamente a nuestras autoridades, sin independencia de los extranjeros, sin paz ni justicia para nosotros y nuestros hijos.

Pero nosotros HOY DECIMOS ¡BASTA!, somos los herederos de los verdaderos forjadores de nuestra nacionalidad, los desposeídos somos millones y llamamos a todos nuestros hermanos a que se sumen a este llamado como el único camino para no morir de hambre ante la ambición insaciable de una dictadura de más de 70 años encabezada por una camarilla de traidores que representan a los grupos más conservadores y vendepatrias. Son los mismos que se opusieron a Hidalgo y a Morelos, los que traicionaron a Vicente Guerrero, son los mismos que vendieron más de la mitad de nuestro suelo al extranjero invasor, son los mismos que trajeron un príncipe europeo a gobernarnos, son los mismos que formaron la dictadura de los científicos porfiristas, son los mismos que se opusieron a la Expropiación Petrolera, son los mismos que masacraron a los trabajadores ferrocarrileros en 1958 y a los estudiantes en 1968, son los mismos que hoy nos quitan todo, absolutamente todo³⁴.

Los zapatistas vuelven a remontar el origen del pueblo mexicano –«somos los herederos» o «los mismos»– a las poblaciones precolombinas oprimidas, a continuación, por los conquistadores españoles, a pesar de que las etnias que componen todavía hoy el movimiento chiapaneco (choles, tojolabales, tzotziles y tzeltales) no tengan nada que ver con los antiguos mexicanos. Muchos de quienes «forjaron la nacionalidad» mexicana son, por otra parte, «los mismos» que introdujeron la propiedad privada en el campo y acabaron con los ejidos o las propiedades rurales colectivas que defendería, precisamente, Emiliano Zapata durante la Revolución iniciada en 1910. Pero la identidad popular reivindicada por los zapatistas no es ni económica, ni social, ni étnica: es política, y esta identidad política privilegia una vez más un antagonismo principal entre «nosotros» y «ellos», vinculado con la «liberación nacional» y, como consecuencia, con la lucha contra la dominación imperialista. Y en el interior de esta identidad popular y nacional, una parte vuelve a erigirse en representante de la totalidad: los indígenas y, más específicamente, los indígenas de Chiapas. De modo que los zapatistas no proceden de manera diferente a los revolucionarios de la independencia: cuando se declaran «herederos de los verdaderos forjadores de nuestra nacionalidad», no están sugiriendo que formaban parte de los mismos grupos sociales

34 «Primera declaración de la Selva Lacandona» [en línea]. *Centro de Documentación sobre Zapatismo*, disponible en : <http://www.cedoz.org/site/content.php?doc=64>

o étnicos y ni siquiera que unos y otros defendieran los mismos principios económicos. Sólo están erigiéndose, como cualquier otra organización política, en los representantes de un pueblo mexicano cuyos orígenes míticos o ficticios se remontan a la América precolombina.

Conclusión

Hace tiempo que la historiografía crítica demostró que el gran relato de la independencia americana se ajusta muy poco a la realidad verificable de los hechos. Este relato es, por decirlo con una expresión popular, puro cuento. Pero estos mismos historiadores suelen olvidar hasta qué punto estos cuentos tienen una eficacia política mayor cuyas consecuencias históricas pueden verificarse igualmente. Se trata de vastas ficciones que muy poco tienen que ver con la realidad, es cierto, pero que tienen efectos palpables sobre esa misma realidad. Esos cuentos cuentan. Y hasta tal punto es así, que la propia constitución de los Estados nacionales no puede explicarse en Hispanoamérica, y probablemente en el resto del planeta, sin la intervención de estos mitos fundadores. El relato reproducido por Santucho en su proclama de 1970 tenía muy poco que ver con la realidad histórica de la Argentina. Pero en la medida en que un conjunto de hombres y de mujeres creyeron en ese relato, se identificaron con sus personajes y obraron en consecuencia, esa misma narración tuvo efectos más tangibles sobre la realidad política del país que muchas mutaciones de las estadísticas económicas, sociales o demográficas: un conflicto armado que se extendió por más de siete u ocho años con un número considerable de desaparecidos y caídos, entre quienes se encontraría el propio Santucho. Y algo similar puede decirse con respecto a la citada declaración de la Selva Lacandona, cuyas consecuencias políticas, aunque menos dramáticas, se verifican todavía en nuestros días.

Cuando en una de sus proclamas revolucionarias de 1812 Monteagudo les aseguraba a sus «compatriotas» que serían libres o morirían como héroes, «imitando a los Guatimozines y Atahualpas»³⁵, no los estaba interpelando ni en su calidad de indios o criollos sino en su calidad de miembros de un conjunto definido por su oposición a los españoles peninsulares: un conjunto delineado, como consecuencia, por el propio mito revolucionario. «Imitar» significa aquí: ocupar el mismo lugar. Monteagudo se dirige entonces a un auditorio constituido por el relato que les está destinando y este auditorio comienza a formar parte de ese conjunto en la medida en que acepta la validez política de ese relato ocupando ese lugar en la estructura político-narrativa. Monteagudo obra de manera similar al funcionario que declara «marido y mujer» a una pareja y cuyo anunciado adquiere validez en la medida en que los miembros de la pareja aceptan ocupar esos lugares y se comportan en consecuencia. Y por eso no hay que buscar la validez de estos relatos en su dimensión ilocutiva, o en su adecuación a un estado histórico de cosas, sino en su dimensión perlocutiva, o en la aceptación o la adopción de ese relato por parte de sus destinatarios.

35 José Luis Romero, *Ibid.*, p. 296.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERDI, Juan Bautista, *Del gobierno en Sud-América según las miras de su revolución fundamental*, Buenos Aires, Imprenta Europea de M.A. Rosas, 1896, 673 p.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, verso, 2006, 224 p.
- AUSTIN, John, *How to do Things with Words*, Oxford, Urmson, 1955, 167 p.
- BHABHA, Homi (ed.), *Nation and narration*, Oxford, Routledge, 1990, 352 p.
- BELLO, Andrés, *Poesías*, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1952, 757 p.
- BOLÍVAR, Simón, *Doctrina del Libertador* (Augusto Mijares ed.), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984, 444 p.
- DE SANTIS, Daniel (ed.), *A vencer o morir. PRT-ERP Documentos*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, 421 p.
- DÍAZ-CABALLERO, Jesús, «El incaísmo como primera ficción orientadora en la formación de la nación criolla en las Provincias Unidas del Río de la Plata», *A Contracorriente* 3, 1, otoño 2005, p. 67-113.
- KÖNIG, Hans-Joachim, «El indigenismo criollo. ¿Proyecto vital y político realizable o instrumento político?», *Historia mexicana*, Vol. 46, n° 4, abril-junio 1997, p. 745-767.
- LACLAU, Ernesto, *La razón populista*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005, 312 p.
- LAVALLE, Bernard, *L'apparition de la conscience créole dans la vice-royauté du Pérou*, Lille, Atelier National de Reproduction de Thèses, 1982, 658 p.
- MAO, Tse-tung, «Sobre el tratamiento correcto de las contradicciones en el seno del pueblo», in: *Obras escogidas IV*, Pekín, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1972, 425 p.
- MARX, Karl, *Critique de la philosophie du droit de Hegel* (édition bilingue), Paris, Aubier, 1971, 119 p.
- MIRANDA, Francisco de, *Documentos fundamentales* (Elías Pinto Iturrieta, Josefina Rodríguez y Miguel Pérez Vila eds.), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992, 179 p.
- MORELOS, José María, *Manuscritos Cárdenas: documentos del congreso de Chilpancingo*, México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1980, 178 p.
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, 673 p.
- ROMERO, José Luis (ed.), *Pensamiento político de la emancipación (1790-1825)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, 324 p.

SCAVINO, Dardo, *Narraciones de la independencia. Arqueología de un fervor contradictorio*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, 299 p.

SCAVINO, Dardo, *Rebeldes y confabulados. Narraciones de la política argentina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, 253 p.

VISCARDO Y GUZMÁN, Juan Pablo, *Carta dirigida a los españoles americanos* (David Brading ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 2004, 115 p.

Webgrafía

«Primera declaración de la Selva Lacandona» [en línea], *Centro de Documentación sobre Zapatismo*, disponible en: <http://www.cedoz.org/site/content.php?doc=64>

Dardo Scavino es profesor de literatura y civilización hispanoamericana. Autor, entre otros, de *Barcos sobre la pampa. Las formas de la guerra en Sarmiento* (1993), *Narraciones de la independencia. Arqueología de un fervor contradictorio* (2010), *Rebeldes y confabulados. Narraciones de la política argentina* (2012) y *Las fuentes de la juventud. Genealogía de una devoción moderna* (2015).

L'invention de la guérilla antifranquiste par le cinéma espagnol des années 50 et 60¹

La invención de la guerrilla antifranquista por el cine español de los años 50 y 60

Pascale THIBAUDEAU

LER, Université Paris 8, PR

1 Cet article a été écrit dans le cadre d'une délégation CNRS à l'Institut d'Histoire du Temps Présent.

Au milieu des années 50, alors que la lutte armée antifranquiste ne représente plus aucun péril pour la dictature, on voit apparaître sur les écrans espagnols une série de films mettant en scène la guérilla des *maquis*¹, qui avait été officiellement niée pendant toute la période où elle fut active. Ces fictions s'appuient sur la rhétorique binaire de l'opposition du Bien et du Mal, elles exaltent un patriotisme belliqueux contre un ennemi toujours présent fantasmatiquement tout en favorisant la

Durante los años 50, cuando la lucha armada ya no representaba el menor peligro para la dictadura, se estrenaron en las pantallas españolas una serie de películas que ponían en escena la guerrilla de los maquis, la cual había sido negada oficialmente durante todo el período en que había sido activa. Estas ficciones estriban en la oposición entre el Bien y el Mal, exaltando un patriotismo bélico todavía presente a nivel fantasmático, y favorecen al mismo tiempo la coherencia de un poder cada vez más heterogéneo. Sin embargo, los modelos genéricos específicamente cinematográficos convocados por las películas, como el

During the mid-50s, while the anti-Francoist armed struggle represented no more danger for the dictatorship, we observe the appearance on Spanish screens of movies staging the resistance movements, which had been officially denied during all the period it was active. These fictions use a binary rhetoric of the opposition between the Good and the Evil, they excite a b ligerent patriotism against an enemy always ghost-present while favoring the coherence of a more and more heterogeneous power. Nevertheless, by associating it with generic models such as the western, gangsters' movies or « film noir », these movies contributed to create a

1 Gallicisme très répandu mais non adopté par tous les résistants, qui désigne à la fois les combattants, le lieu où ils se cachent et la lutte elle-même.



cohérence d'un pouvoir de plus en plus hétérogène. Néanmoins, les modèles génériques proprement cinématographiques tels que le western, le film de gangsters ou le film noir, convoqués par ces films, ont contribué à créer un imaginaire mythique autour de la guérilla antifranquiste, imaginaire que le silence imposé par la propagande et les circuits populaires de transmission de cette mémoire avaient favorisé en amont. Cet article étudie la façon dont ces fictions ont construit un discours sur la guérilla antifranquiste, leurs enjeux politiques sous-jacents et leurs contradictions. Il s'intéresse à leur valeur prescriptive puisque ce sont les premières manifestations audio-visuelles d'un conflit armé longtemps occulté par les autorités franquistes et ignoré par la majorité des Espagnols.

Mots clés : Espagne, guérilla antifranquiste, cinéma, censure, genres cinématographiques

Domaine : Cinéma, xx^e siècle, Espagne

western, el film de gángsteres o el film negro, han contribuido a crear un imaginario mítico alrededor de la guerrilla antifranquista, que el silencio impuesto por la propaganda así como los circuitos populares de transmisión de esa memoria habían favorecido anteriormente. Este artículo estudia cómo estas ficciones construyen un discurso sobre la guerrilla antifranquista, sus significados políticos latentes y sus contradicciones. Se interesa por su valor prescriptivo puesto que son las primeras manifestaciones audiovisuales de un conflicto armado que había sido silenciado durante mucho tiempo por las autoridades franquistas y permanecía ignorado por la mayoría de los españoles.

Palabras claves : España, guerrilla antifranquista, cine, censura, géneros cinematográficos

mythical imagination around the anti-Francoist guerrilla that the silence imposed by the propaganda, and the popular circuits of transmission of this memory, had favored previously. This article studies how these fictions built a speech on the anti-Francoist guerrilla, their underlying political stakes and their contradictions. It is aimed to focus on their prescriptive value because they are the first audio-visual demonstrations of an armed conflict, for a long time hidden by the Francoist authorities and ignored by the majority of the Spanish people.

Keywords : Spain, anti-Francoist guerrilla, cinema, censor, cinematographic genres

Introduction et contextualisation

Au début des années 50, alors que la guérilla antifranquiste est pratiquement décimée¹, fleurissent sur les écrans espagnols des films la mettant en scène. Jusqu'alors privée d'image et coupée de tout ancrage dans le réel, ce sont des genres cinématographiques tels que le western, le film de gangsters ou le film noir, le mélodrame sentimental qui vont en inventer la geste dans l'imaginaire populaire, et servir de référent principal à un conflit armé qui perdure bien au-delà de la fin officielle de la Guerre Civile.

Pour la propagande franquiste, la paix commence le 1^{er} avril 1939 et le régime en est l'unique garant. L'existence de ce conflit fait donc l'objet d'un déni volontaire, tant dans les discours publics que dans la presse écrite ou les médias audio-visuels. Dans un article sur la façon dont les journaux espagnols traitent les événements liés à la guérilla antifranquiste, Marie-Claude Chaput² insiste sur le fait que les articles sur le sujet sont la plupart du temps relégués dans la rubrique des faits divers, qu'ils sont rares et parfois très brefs. Insuffisants en tout cas pour rendre visible une opposition armée, même si parfois, certains mentionnent l'existence de groupes organisés³, toujours présentés comme étant à la solde du communisme international. De la même manière, si l'on passe en revue les actualités du *No-Do* (*Noticiario y Documentales*) lors de faits marquants perpétrés par les guérilleros, on n'en trouve pratiquement pas de trace. Ainsi la tentative d'invasion du Val d'Aran en 1944 est-elle complètement passée sous silence, quand la presse écrite y fait brièvement allusion⁴. Dans le *No-Do* du 30 octobre 1944⁵, alors que les forces franquistes viennent de remporter la victoire, on ne trouve, sous le titre « *Instrucción militar* », qu'un reportage sur un entraînement à l'escalade en montagne... Quant à l'attentat perpétré à Madrid contre le siège de la Phalange en février 1945, il ne donne lieu qu'à un reportage sur l'hommage rendu aux deux victimes, « *asesinados por el terrorismo comunista* », par une foule madrilène qui, « *como España entera, manifiesta su enérgica repulsa contra los criminales procedimientos de actuación comunista* »⁶. Les plans de la multitude endeuillée et du cortège funèbre viennent réaffirmer l'unité de la nation autour du dictateur.

Pas d'images filmées des actions guérilleras bien sûr, ni même des conséquences des nombreux attentats, à l'exception du déraillement du train express Barcelone-Madrid du 12 février 1949, attribué aux « *agentes de Moscú* » et largement documenté par la presse⁷, dont le *No-Do* du 21 février rendit compte avec des plans spectaculaires de wagons écrasés dans un ravin⁸. Néanmoins, la paternité de la catastrophe fut niée par le journal du PCE, *Mundo Obrero*, qui y

1 Les derniers réseaux sont démantelés en 1952 et seuls quelques irréductibles poursuivent la lutte en solitaire pendant une dizaine d'années. Le dernier guérillero, véritable légende vivante, José Castro Veiga (O Piloto), meurt en 1965.

2 Marie-Claude Chaput, « Representaciones de las guerrillas en la prensa : ABC, Madrid, La Vanguardia Española (1944-1951), dans : Marie-Claude Chaput, Odette Martínez-Maler, Fabiola Rodríguez López (eds), *Maquis y guerrillas antifranquistas*, Nanterre, Publidix Université Paris X Nanterre, 2004, p. 43-63.

3 *Ibid.*, p. 58-61.

4 *Ibid.*, p. 46.

5 Réf. : NOT N 96 B, 30 octobre 1944.

6 Réf. : NOT N 114 B, 5 mars 1945.

7 Voir Marie-Claude Chaput, *art. cit.*, p. 60-61.

8 Réf. : NOT N 320 B, 21 février 1949. Sous le titre « *Criminal atentado* », le reportage dure 1'04. Le son et donc le commentaire n'ont pas été conservés.

vit la volonté du régime de camoufler un accident en attentat⁹. Les images visaient à dénoncer la barbarie des « rouges », capables de s'en prendre à des innocents (il y eut 31 morts et une centaine de blessés). Néanmoins, elles étaient à double tranchant car elles montraient en même temps la force d'action que pouvaient déployer les opposants, et c'est pourquoi elles n'occupent qu'une minute au milieu d'autres reportages insignifiants et constituent une exception dans la politique d'information de l'époque.

L'omerta médiatique fut donc presque totale sur les prolongations du conflit civil qui mobilisèrent pourtant des dizaines de milliers de militaires pendant plus de dix ans, et une grande partie du budget de l'État¹⁰. Malgré les forces déployées pour venir à bout des foyers de la résistance armée, celle-ci n'existait pas pour les autorités franquistes, qui avaient même prohibé par décret l'utilisation des termes « *maquis* » et « *guerrilleros* », et recommandé leur substitution par « *bandoleros* » ou « *terroristas* »¹¹.

Ce n'est qu'à partir des années 50, lorsque les groupes eurent été anéantis et que ne demeuraient plus que quelques irréductibles isolés, que le sujet cessa d'être tabou. Quelques livres « historiques »¹² écrits par des gardes civils ayant pris part au conflit furent alors publiés, ainsi que des romans : *La ciudad perdida*, de la phalangiste Mercedes Fórmica, publié en 1951, *Fuego en las cumbres* (1952), du garde civil Conrado del Valle, *La sierra en llamas* (1953) de Ángel Ruiz Ayúcar, également garde civil, *Testamento en la montaña* (1956), de Manuel Arce, *La paz empieza nunca* (Prix Planeta 1957) de Emilio Romero, dont certains seront adaptés au cinéma. Lequel n'est pas en reste puisqu'une dizaine de films abordant frontalement la question ou y faisant référence (parfois de façon sibylline) sortent sur les écrans entre 1954 et 1963¹³.

C'est donc la littérature et surtout le cinéma qui vont faire exister au regard du grand public ce conflit armé dont il n'a, dans son immense majorité, pas entendu parler. Quant à la minorité qui sait de quoi il retourne, soit parce qu'elle en a une connaissance directe, soit parce qu'elle s'informe par d'autres canaux que ceux du pouvoir, elle est condamnée au silence. C'est pourquoi nous pouvons parler d'invention. En effet, d'une part, la fiction *découvre* un pan de l'histoire de l'Espagne passé sous silence, elle lui donne une visibilité et, d'autre part, elle invente une vision de la résistance armée antifranquiste adaptée à la propagande et complètement déconnectée de la réalité historique.

9 Par ailleurs, ni Secundino Serrano (*Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*, Madrid : Temas de Hoy, 2001) ni Eduardo Pons Prades (*Guerrillas españolas*, Barcelona : Editorial Planeta, 1977) ne mentionnent cette action.

10 Entre 43% et 50% du budget national pendant les années 40, selon Paul Preston, *The Politics of Revenge : Fascism and the Military in Twentieth-Century Spain*, Londres, Boston : Unwim Hyman, 1990, p. 85.

11 Decreto Ley du 11 avril 1947.

12 Tomás Cossías, *La lucha contra el maquis en España*, Madrid : Editora Nacional, 1956, Cándido Gallego Pérez, *La lucha contra el crimen y el desorden. Memorias de un teniente de la Guardia Civil*, Madrid, Editorial Rollán, 1957.

13 *Dos Caminos* (1954 : les dates indiquées correspondent à la sortie du film en salle, non à son dépôt) de Arturo Ruiz Castillo, *La patrulla* (1954) de Pedro Lazaga, *Lo que nunca muere* (1955) de Julio Salvador, *La ciudad perdida* (1955) de Margarita Alexandre et Rafael Torrecilla, *El cerco* (1955) de Miguel Iglesias, *Suspenso en comunismo* (1956) de Eduardo Manzanos, *Torrepardida* (1956) de Pedro Lazaga, *La paz empieza nunca* (1960) de León Klimovsky, *A tiro limpio* (1963) de Francisco Pérez Dolz, *Carta a una mujer* (1963) de Miguel Iglesias. Après ce dernier film, le thème disparaît des écrans espagnols jusqu'en 1973, date à laquelle sort *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice, qui donne une tout autre image du guérillero.

Avant d'examiner les films et le discours qu'ils véhiculent, il convient de situer l'émergence de cette thématique dans un double contexte, national et international. Dès lors que la résistance ne représente plus de véritable danger pour le régime, les œuvres fleurissent, donnant tout à coup une ampleur inédite à un phénomène jusqu'alors occulté. Comme le signale Secundino Serrano à propos de la littérature : « *el nuevo discurso, extremadamente sectario y maniqueo, contradecía al anterior, ya que no sólo levantaba acta de la existencia del maquis sino que incluso multiplicaba su relevancia* »¹⁴. Tant les romans que les films exaltent en effet, pour la plupart, l'armée et la garde civile qui sont parvenues à venir à bout des guérillas, tout en agitant la menace de leur possible résurgence. L'épouvantail de la guerre civile ou d'une possible invasion étrangère communiste (selon les œuvres) vise à convaincre le public des bienfaits de la « paix franquiste » et à fédérer les courants politiques divergents qui traversent le *Movimiento Nacional*. Les fictions s'emploient par ailleurs à discréditer toute forme d'opposition à l'ordre des vainqueurs – laquelle commence à essaimer clandestinement – par le biais de l'assimilation systématique de la résistance antifranquiste au communisme, et de celui-ci au terrorisme et au banditisme. À une échelle internationale, en pleine guerre froide, l'État franquiste entend ainsi se faire passer pour le champion historique de la lutte contre le communisme, et justifier la répression féroce à laquelle il s'est livré contre les résistants. Rappelons qu'en septembre 1953, sont signés entre les États-Unis et l'Espagne les Pactes de Madrid prévoyant l'installation de bases nord-américaines sur le territoire national en contrepartie d'une aide économique¹⁵. Tout en réactivant l'esprit de croisade, il s'agit donc de réécrire l'histoire de la résistance armée antifranquiste à l'aune de cette nouvelle donne géopolitique, et de faire passer la lutte menée par le pouvoir contre les *maquis* pour un combat contre le fléau du communisme international. Un exemple de cette réécriture par le cinéma des années 50 est fourni par *La patrulla* (1954) de Pedro Lazaga, où l'engagement des volontaires espagnols dans la *División Azul* n'est pas présenté comme un soutien à Hitler mais comme le prolongement de la croisade contre le communisme. Sur des images d'archives, on entend ce commentaire diffusé par la radio diégétique : « *subrayamos el enorme desinterés con que España se alista en esta empresa llevada tan sólo por seguir batiendo al comunismo donde quiera que se encuentre* »¹⁶.

L'étude de la rhétorique manichéenne véhiculée par la plupart de ces films a déjà été menée par plusieurs chercheurs¹⁷, et nous ne nous y attarderons donc pas dans cet article. Rappelons brièvement que les guérilleros sont soit des barbares sanguinaires, fourbes et sans états d'âme, soit des faibles manipulés par les précédents ou par leurs émotions (rancœurs, jalousie, frustrations...), tandis que ceux qui les combattent (forces de l'ordre, notables ou petites gens) sont des modèles de droiture, d'honneur et d'humanité. À partir de cette base, qui fonde des structures narratives souvent binaires, nous allons nous intéresser à d'autres éléments qui

14 Secundino Serrano, *op. cit.*, p. 15.

15 Román Gubern souligne la coïncidence de ces accords et de la sortie de *Dos caminos*, le premier film consacré à la lutte armée contre le régime, dans 1936-1939 : *La guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la historia*, Madrid, Filmoteca española, 1986, p. 114.

16 Nous soulignons.

17 Voir notamment l'étude de Rachel Linville consacrée à la littérature et au cinéma : *La memoria de los maquis. Miradas sobre la guerrilla antifranquista*, Barcelona, Anthropos, 2014 ; ainsi que Daniel Arroyo Rodríguez, *Narrativas guerrilleras. El maquis en la cultura española contemporánea*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2014 ; Josefina Martínez Álvarez, « Las películas sobre el maquis español : de la historia oficial a la memoria histórica », *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 34, 2012, p. 225-250 ; Mercedes Camino, « El melodrama fascista y la memoria cinematográfica del maquis español 1954-2006 », *Revista Imagofagia – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA)*, n° 4, octobre 2011, disponible sur : <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/163> (consulté le 15 avril 2016).

inventent aux yeux du public un imaginaire du *maquis*. C'est le cas des modèles génériques dont les films s'inspirent et de certains motifs récurrents qui y resteront associés. Cette approche nous permettra de repérer également certaines ambiguïtés ou contradictions qui parfois se font jour, et révèlent la position inconfortable dans laquelle se trouvaient des cinéastes pourtant proches du régime ou s'en accommodant.

Les modèles génériques

Privés d'images directes et de références visuelles sur ce conflit, à l'inverse de la Guerre Civile amplement documentée, les cinéastes vont puiser les leurs dans des modèles cinématographiques préexistants, en particulier dans le cinéma de genre. Cela implique que, non seulement les films sont inféodés à une version de l'histoire autorisée par le pouvoir, mais que la représentation de cette histoire va être élaborée à travers le prisme de conventions et de codes exclusivement cinématographiques. Autant dire que la référence au réel, lorsqu'elle existe, devra faire l'objet d'une véritable investigation pour être débusquée.

À l'exception du genre noir dont relève parfois un film dans son entier, les autres genres apparaissent le plus souvent mêlés, soit tout au long de la trame, soit de manière ponctuelle (séquences de guerre dans *Dos caminos*, *La patrulla*, *La paz empieza nunca*, entre autres). *Torrepartida*, de Pedro Lazaga, offre un exemple de coexistence de codes propres au film noir, au western et au mélodrame sentimental. Le film débute sous le signe du film noir (nous en donnerons les caractéristiques plus loin), par une attaque à main armée d'un train, précédée de ses préparatifs dans la ville de Teruel. Les malfaiteurs, poursuivis par la garde civile, se dispersent, puis le reste du film se déroule dans un espace rural (le village des protagonistes) et dans la montagne où sont activés cette fois les codes du western. Le mélodrame est quant à lui à l'œuvre dans l'argument qui oppose deux frères, le maire du village, Ramón, et Manuel, qui appartient à la résistance. Tous les deux aiment, par ailleurs, la même femme, María, ce qui établit une équivalence entre la rivalité amoureuse et la rivalité politique. Comme le remarque Marsha Kinder, à l'inverse du mélodrame hollywoodien exclusivement tourné vers l'intime, le mélodrame fasciste espagnol mêle ouvertement la politique et la sphère privée, ce qui en fait un instrument privilégié de diffusion des valeurs franquistes¹⁸. L'idée d'une guerre fratricide opposant deux Espagne ancestralement antagonistes, avec des références récurrentes au mythe biblique de Caïn et Abel, se développe dans le système de représentation de l'histoire du franquisme à partir des années 50, et le cinéma en est un puissant vecteur. Cette nouvelle mythologie s'accompagne de consignes d'apaisement et de la promotion d'une pseudo réconciliation entre vainqueurs et vaincus¹⁹, qui ne peut cependant advenir que si les derniers acceptent la société imposée par les premiers, comme le démontrent tous les films de notre corpus²⁰. Le schéma caïniste est à l'œuvre, quant à lui, dans *Dos caminos*, *La paz empieza nunca* et surtout *Torrepartida* et *Lo que*

18 Marsha Kinder, « Yet rather than suppress the political plane by focusing entirely on the private sphere as in most classical Hollywood melodrama, Fascist melodrama acknowledges and politicizes the connection between the domestic and public realms », *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1993, p. 72.

19 Román Gubern, *op. cit.*, p. 112.

20 Lorsqu'une empathie vis-à-vis d'un personnage de maquis est possible, celui-ci reconnaît qu'il s'est trompé en adhérant à de mauvaises idées qui l'ont conduit à sa perte.

nunca muere, puisque le conflit politique y est transposé à la sphère familiale²¹ selon le modèle inauguré par *Raza*²².

La structure binaire est favorisée, dans *Torrepartida*, par les nombreux motifs qui renvoient au western, genre encore fondé à l'époque sur une dichotomie clairement établie entre les « bons » (cowboys) et les « méchants » (Indiens ou bandits). Tels des Indiens ou des *outlaws*, les guérilleros se cachent dans la montagne et la nature sauvage, ils surveillent depuis les hauteurs les êtres civilisés qui vivent en paix au village et acceptent l'ordre franquiste. La Loi étant étrangère à ces êtres barbares, ils n'hésitent pas à capturer des innocents pour obtenir des rançons et à assassiner sans scrupule. Plusieurs plans montrent un paysage évoquant l'Ouest américain, Manuel se déplace à cheval [figure 1], ce qui donne lieu à de longs plans de chevauchées accompagnés d'une musique caractéristique des westerns de l'époque. On voit même une diligence traverser un bois ! Rappelons que le western a largement contribué, aux États-Unis, à l'affirmation d'un sentiment d'identité nationale et à l'élaboration de mythes fondateurs dans un pays ayant aussi connu une guerre civile. Il n'est donc guère étonnant que ce genre cinématographique soit convoqué pour exalter les valeurs franquistes au fondement de la Nation, et les opposer à la barbarie des (peaux) rouges.



Figure 1 – *Torrepartida*, Pedro Lazaga, 1956

Alors qu'il aurait été logique, au regard de l'histoire, que le thème de la guérilla donne lieu à de nombreuses scènes de combat entre les *maquis* et les forces de l'ordre, voire à de véritables films de guerre, les séquences relevant de ce genre ne concernent pas la lutte antifranquiste mais la Guerre Civile ou la Seconde Guerre Mondiale. Tout juste assiste-t-on parfois à quelques échanges de tirs entre résistants et forces de l'ordre. Dans *Dos caminos*, de Arturo Ruiz Castillo (dont le générique initial avertit que le Commandant Luis Cano est l'assesseur militaire), quelques plans de la déroute républicaine servent d'introduction au récit rétrospectif que chacun des deux protagonistes fait à l'autre de son parcours, depuis leur séparation juste avant la frontière française. Le rappel de la Guerre Civile et la décision pour les vaincus de fuir en exil (les lâches) ou de rester (les courageux) est présenté comme le nœud originaire qui détermine le destin de chacun. Puis, dans le flash-back pris en charge par la narration de Miguel, qui a choisi l'exil et s'est engagé dans la Résistance française, on assiste à plusieurs séquences qui adoptent les codes du film de guerre et de Résistance, associées à des images d'archives d'avions, de bombardements et de l'invasion de la France par l'Allemagne.

21 Dans *Murió hace cinco años*, on assiste à un schéma semblable, mais entre un fils et son père.

22 Réalisé en 1941 par José Luis Saenz de Heredia, sur un argument de Franco lui-même, et dont le *remake*, *El espíritu de una raza*, sort en 1950.

La paz empieza nunca (León Klimovsky) utilise abondamment les images d'archives, accompagnées d'un balisage chronologique en intertitres, afin de renforcer le caractère de reconstitution historique du film. Il mêle d'ailleurs habilement les archives et la fiction en faisant raccorder à plusieurs reprises des plans diégétiques et des plans d'actualités filmées. Ainsi en est-il des images de la Guerre Civile, mêlées à des plans reconstitués où l'on voit le protagoniste, López, prendre une part active aux combats. Ces séquences sont assez longues et volontiers spectaculaires, avec des explosions en gros plans, des mouvements de tanks et de troupes, d'escadrons aériens. Le montage rapide et la musique acousmatique avec laquelle sont mixés les sons de détonations intensifient la tension dramatique, obéissant ainsi aux conventions du genre. On voit également quelques images d'archives de la Seconde Guerre Mondiale dont la fonction principale est de mettre en évidence, par contraste, le havre de paix qu'est devenue l'Espagne. Dans les deux cas, ces séquences de guerre sont reléguées dans le passé, l'ensemble du film étant un flash-back inséré entre les plans du prologue qui précèdent le générique et ceux de la fin, repris presque à l'identique et censés appartenir au présent.

La patrulla, supervisé comme *Dos caminos* par un assesseur militaire crédité au générique (le Commandant d'État-Major Álvaro de Lacalle Leloup), fait, dès celui-ci, une large place aux chants de guerre exécutés par les chœurs de « *la Academia Nacional de Mandos e Instructores 'José Antonio'* ». Pourtant, le film n'offrira pas d'images de la Guerre Civile ; il débute par l'entrée d'une patrouille nationaliste dans Madrid, le 28 mars 1939, dont les membres posent pour une photographie devant les ruines de la Casa de Campo. D'ailleurs, à l'exception d'une balle perdue qui atteint l'un d'entre eux, la ville n'oppose plus la moindre résistance. Les seules scènes de guerre du film concernent le front de l'Est où est parti combattre le personnage principal, engagé dans la *División Azul* (à l'instar du réalisateur, Pedro Lazaga). Là encore, des images d'archives associées à la fiction viennent conférer leur authenticité aux séquences diégétiques.

Alors qu'ils abordent un conflit armé (la guérilla antifranquiste), la représentation de la guerre est réservée, par ces trois longs métrages, soit au passé (la Guerre Civile) dans le cadre de flash-back, soit à l'extérieur du pays (la Seconde Guerre Mondiale). On a donc des films qui sont censés représenter une guérilla mais sur lequel pèse l'interdit de cette représentation car cela impliquerait de reconnaître l'existence d'un ennemi organisé militairement, d'où l'aspect marginal des séquences de guerre dans ces films, qui servent surtout de repoussoir. En effet, l'accent est mis sur l'ambiance pacifique et sur la normalité qui règnent dans le pays dès la fin de la Guerre Civile : pas de signe de destruction ni de misère. À l'exception de Paulino, qui suivra la mauvaise voie, tous les membres de *La patrulla* reprennent une vie normale et paisible dès qu'ils troquent l'uniforme pour des vêtements civils ; López, dans *La paz empieza nunca*, se marie et fonde une famille dans un pays immédiatement prospère. La victoire franquiste a effacé miraculeusement toute trace de la guerre, comme le fondu enchaîné qui, dans *Dos Caminos*, fait passer Antonio de la débâcle (lorsqu'il renonce à passer la frontière) à sa réintégration en costume-cravate dans la société espagnole : on le voit sortir de la « *Dirección General de Sanidad* » où l'on déduit qu'il vient de se mettre en règle avec les autorités pour pouvoir exercer à nouveau la médecine. Dans ce fondu enchaîné qui dissout (« *disolvencia* » en espagnol) l'image de la défaite, ont également disparu toutes ses conséquences pour les vaincus.

Les séquences relevant génériquement du film de guerre sont également rares parce que ce dernier ne fait pas recette. Il s'agit d'un genre dont se détournent les spectateurs, comme l'indique cette « *opinión comercial* » publiée dans *Cine-Asesor*, le bulletin d'information cinématographique destiné aux exploitants de salle : « *no podemos afirmar que atraiga a todos los públicos, ya que las*

cintas de guerra, y más aún si son de nuestra Cruzada, tienen espectadores refractarios que eluden acudir a verlas por temor a tristes recuerdos o a partidismos mal entendidos »²³.

En revanche, les films noirs vont attirer un public nourri et constituer une industrie à part entière, notamment à Barcelone où il se développe à partir de 1950, largement inspiré de modèles importés des États-Unis où il connaît son apogée entre 1944 et 1959. Le genre va pénétrer les écrans espagnols à la faveur d'un doublage et de coupures permettant d'en gommer les aspects les plus sulfureux. En effet, ce sont des films qui mettent en scène des gangsters ou des criminels, mais aussi des policiers ou des détectives troubles, en rupture avec leur hiérarchie, désabusés, hantés par un mal être existentiel. Les héros sont souvent des anti-héros au passé inavouable et aux méthodes peu orthodoxes ; quant aux femmes, on le sait, elles sont fatales et vénéneuses. Car l'une des caractéristiques du film noir est l'attraction qui s'en dégage pour le mal, le vice et la perte, condition de l'ambivalence des protagonistes²⁴. Autant dire un genre aux antipodes des valeurs morales et du manichéisme promu par la censure franquiste et assimilées par l'autocensure des cinéastes, qui vont s'employer à débarrasser le genre, dans sa version hispanique, de la plupart de ses composants subversifs. Ainsi la caractérisation des gangsters et des policiers repose-t-elle la plupart du temps sur un antagonisme primaire et des traits caricaturaux, car il importe de toujours délimiter clairement les frontières entre le Bien et le Mal. Ce sont donc essentiellement les éléments formels et les motifs identificatoires du genre qui sont imités par les films espagnols²⁵.

Deux films de notre corpus s'inscrivent entièrement dans le genre du film noir, *El cerco* de Miguel Iglesias et *A tiro limpio* de Francisco Pérez Dolz²⁶ ; deux films mêlent ce genre au mélodrame sentimental, *La ciudad perdida*, *Carta a una mujer*, et certains films (*Murió hace quince años*, *Torrepartida*, *La paz empieza nunca*) présentent des séquences, voire des plans, inspirés de l'esthétique et des motifs du film noir. On repère ainsi un nombre d'invariants d'un film à l'autre, tels que la localisation urbaine (il s'agit souvent de Barcelone où est produit le cinéma noir) et le tournage majoritairement en extérieurs (peu fréquent à l'époque en Espagne) ; des situations canoniques : poursuites et échanges de tirs avec la police, réunions clandestines dans des sous-sols, arrière-salles ou lieux abandonnés, étapes de l'enquête policière, ainsi que toute une série de motifs conventionnels : imperméable cintré, voiture noire ou sombre, revolver, fume-cigarette, etc. pour les objets récurrents ; bars, clubs, meublés, gares, commissariats, morgue, pour les lieux. Les procédés formels relèvent également de conventions établies par le modèle nord-américain [figures 2, 3 et 4]. Ainsi abondent les séquences nocturnes, les plans envahis par l'obscurité (signalés comme un inconvénient commercial par *Cine-Asesor* !) et les éclairages contrastés (silhouettes projetées sur les murs, visages découpés par les ombres...) ; les gros plans, les plongées ou contre-plongées prononcées mettent en évidence les rapports de force entre les personnages ; le recours fréquent au montage alterné, pour donner à voir des actions simultanées de la police et des gangsters, donne du rythme à l'action et favorise la création du suspense ; l'emploi du hors-champ (limité si l'on compare son utilisation à celle qui en est faite dans les films hollywoodiens) y contribue également, de même que la musique de fosse, à base

23 *Cine-Asesor*, *Hoja archivable de información*, año X, nº 2351 [fonds de la Filmoteca española].

24 Sur ce genre cinématographique, voir Noël Simsolo, *Le Film noir. Vrais et faux cauchemars*, Paris : Cahiers du Cinéma, 2005 ; Jean-Pierre Esquenazi, *Le Film noir. Histoire et significations d'un genre populaire subversif*, Paris, CNRS Editions, 2012.

25 Elena Medina, *Cine negro y policiaco español de los años cincuenta*, Barcelona, Laertes, 2000.

26 Dans la décennie suivante, on trouve *Metralleta Stein* (1975) de José Antonio de la Loma, construit sur le même modèle.

de cordes et de cuivres principalement, employée par ailleurs pour sursignifier au spectateur les moments de tension dramatique. Ainsi sont reprises des conventions propres à un genre dont les films espagnols éliminent la plupart des aspects incompatibles avec la morale franquiste. Dans ces versions manichéennes du film noir (dont l'intérêt réside le plus souvent dans ses zones grises), l'assimilation du *maquis* au gangster et du pouvoir au policier incorruptible est donc prévisible. Pourtant les choses sont moins simples qu'il n'y paraît à première vue.



Figure 2 – *La paz empieza nunca*, León Klimovsky, 1960



Figure 3 – *Carta a una mujer*, Miguel Iglesias, 1963



Figure 4 – *El cerco*, Miguel Iglesias, 1955

Les ambiguïtés d'un discours contrôlé

Les scénarios de *El cerco* et *A tiro limpio*, qui présentent de nombreuses similitudes, ont cette particularité de ne même pas mentionner les *maquis*, comme ce sera le cas plus tard de *Metralleta Stein*. Un spectateur non averti est incapable de les associer à cette question. Or, les arguments originaux de ces trois films étaient inspirés des trajectoires des chefs libertaires (et légendaires) du maquis urbain catalan, José Luis Facerías et Quico Sabaté, et ce fut la censure qui interdit toute référence aux personnages, même présentés comme des gangsters sans foi ni loi²⁷. *El cerco* se limite donc à cet avertissement initial (exigé par les censeurs) :

Los hechos que a continuación se relatan han sucedido realmente. Son cinco sucesos que tuvieron lugar en Barcelona y que en su día fueron publicados en la prensa. Sólo han variado los nombres y las circunstancias. El presente film no tiene otro objeto que recordar que el crimen no escapa jamás a su justo castigo.

L'imprécision est totale – à l'exception de la localisation spatiale – et empêche toute identification avec des faits réels. Au fil de l'enquête, on découvre que les malfrats ont séjourné à Marseille (la France étant bien entendu souvent désignée comme le nid d'où sortent les *maquis*²⁸), ce qui est toutefois insuffisant pour établir un lien entre eux et la résistance antifranquiste, Marseille étant surtout associée à la mafia²⁹. Quant à *A tiro limpio*, l'identification des malfaiteurs avec le camp des vaincus (comme c'est souvent le cas³⁰) est un peu moins cryptique puisque, lorsque le protagoniste, Román, offre à son père l'argent avancé par le chef du gang, il précise : « *Para tu tranquilidad, te diré que es de los tuyos* ». Un peu plus tôt, il est allé chercher des armes cachées dans une *masía* dont la propriétaire âgée s'adresse à lui en catalan, indice suffisant pour signaler l'endroit comme un repaire de « rouges », mais il faut reconnaître que la référence est plus que ténue. Les personnages sans scrupules se livrent à des attaques à main armée, comme le faisaient les *maquis* urbains Quico Sabaté et Facerías, ce qui les avait rendus célèbres. Cependant, l'objectif de ces derniers de financer par ce biais la lutte armée n'est jamais évoqué, les films les réduisant à des délinquants purs et simples, exclusivement mus par leur intérêt personnel ne défendant aucune cause collective.

On voit que, même réduits à des malfaiteurs de droit commun dans des films célébrant l'efficacité et la magnanimité de la police, il était hors de question de rappeler l'existence et de désigner par leurs noms des guérilleros réels que la transmission populaire s'était chargée de transformer en mythe, l'interdit pesant sur eux favorisant les affabulations, aussi bien positives que négatives. Dans les films entièrement placés sous le signe du film noir, on ne trouve donc trace des *maquis* que dans la généalogie des œuvres et dans des signes infimes qui manifestent leur présence invisible de fantômes. En revanche, les films qui hybrident plusieurs genres, non seulement font référence ouvertement aux guérilleros, mais laissent pointer certaines formes d'ambiguïté dans leur appréhension, dans les marges très étroites de l'époque, cela va de soi.

27 Voir Carlos Heredero, « Historias de maquis en el cine. Entre el arrepentimiento y la reivindicación », [Cuadernos de la Academia, 6, 1999], sp, disponible sur <http://www.lagavillaverde.org/Paginas/cineyguerrilla.html> (consulté le 5 avril 2016), et Josefina Martínez Álvarez, *art. cit.*, p. 231.

28 Dans la « comédie » *Suspense en comunismo*, l'école de communisme qui forme les terroristes chargés de commettre des attentats en Espagne se trouve en France.

29 C'est plus souvent Toulouse qui est présenté comme le lieu d'incubation du « terrorisme communiste ».

30 La lutte armée antifranquiste est présentée la plupart du temps comme un fléau qui se développe dans des milieux proches du camp des vaincus, même si celui des vainqueurs possède aussi ses brebis galeuses. Néanmoins la figure du *maquis* ne se confond pas systématiquement avec celle du vaincu, mais avec celle de l'ennemi d'autrefois qui s'est mué en ennemi de la société tout entière.

Le manichéisme de rigueur va se voir légèrement infléchi dans deux films offrant une ambiance propre aux films noirs associée à une intrigue mélodramatique.

Dès le début, *La ciudad perdida*, de Margarita Alexandre et Rafael Torrecilla, est placé sous le signe du film noir avec un trajet de nuit dans une Traction noire (immatriculée en France), un barrage de police, une fusillade et une poursuite. Le dernier survivant de la mission, le protagoniste Rafa, rejoint Madrid où il erre seul et désespéré, après que le cadre du parti communiste avec lequel il avait rendez-vous a refusé de l'aider. Il prend alors en otage une jeune femme (María), veuve et riche, grâce à laquelle il tente d'échapper à son destin. La seconde partie du film, entièrement nocturne, montre en montage alterné les recherches de la police dont l'étau se resserre de plus en plus, et la relation qui se noue entre le kidnappeur et sa victime, relation qui fait basculer le film dans le mélodrame sentimental. Auparavant, un flash-back avait déjà accordé une tonalité mélodramatique au film, cette fois associée au passé familial : passant devant l'immeuble où il vivait autrefois, Rafa se remémore la discussion idéologique qui a mené à la rupture avec son père, médecin, alors qu'il était lui-même étudiant pour le devenir. Ici la leçon n'a rien d'ambigu : ce choix erroné, qui impliquait – c'est explicite dans le dialogue – de rompre avec sa famille, renoncer à sa carrière et à la foi chrétienne, l'a mené à sa perte. C'est d'ailleurs une constante de ces films, comme le souligne Rachel Linville, que de présenter le communisme comme une idéologie « *que atenta contra uno de los pilares de la identidad de la España franquista : la integridad de la familia* »³¹. En revanche, les échanges entre María (la rédemptrice) et Rafa, tout au long d'une nuit qui s'achève à l'aube avec la mort du protagoniste, vont rendre possible une forme d'empathie peu orthodoxe vis-à-vis du personnage masculin. En effet, avec ses regrets (« *Este es el fin de una vida equivocada, de un idealismo basado en un crimen* ») et ses confessions (il lui raconte comment sa fiancée l'a rejeté après que le père de celle-ci a été tué par les siens), il l'attendrit, sans calcul ni volonté de la manipuler (cas de figure que l'on trouve en revanche dans *Carta a una mujer*).

Elle appartient à la haute bourgeoisie et, bien que veuve (ce qui justifie qu'elle soit autonome et dispose de son argent librement), elle ne correspond pas du tout aux habituels personnages féminins qui se lient avec les maquis. Certes, elle y est contrainte au début mais par la suite, elle cesse de craindre son ravisseur, perd ses préventions « de classe » et éprouve de l'empathie pour lui (à une époque où on ne parlait pas encore de syndrome de Stockholm), ce qui l'amène à tenter sincèrement de l'aider. Lorsque, cernés par les forces de l'ordre, ils se réfugient dans un wagon sur la voie de garage d'une gare à l'abandon (dont le symbolisme évident n'appelle pas de commentaire), elle le supplie de se rendre : « *Tiene que salvarse, ¡entréguese!* », mais il décide d'affronter son destin en sortant à découvert, ce qui est une façon d'éviter l'assaut et de la protéger. Lorsqu'il est abattu sur ces voies qui ne mènent nulle part, un plan du visage de María monté en raccord regard, rend compte de son effroi. Le rapprochement entre les deux personnages aurait d'ailleurs dû aller plus loin puisque la première version du film les faisait tomber amoureux l'un de l'autre, ce que n'admit pas la commission de censure qui exigea en outre « *un nuevo doblaje [que] quite al protagonista rojo su carácter simpático y de héroe* »³². Malgré ce remaniement, la trace de l'attirance – propre au film noir – pour le personnage qui incarne le Mal, en l'occurrence le guérillero communiste, est demeurée dans la dernière partie du film, notamment dans les regards et dans certaines attitudes. Car, même si celui-ci a, on l'a vu, reconnu son erreur, il n'en a pas moins commis des crimes : « *Al principio todos los caminos eran buenos para llegar a un ideal,*

31 Rachel Linville, *op. cit.*, p. 226.

32 *Archivo General de la Administración, Sección Cultura*, 36/4750, cité par Josefina Martínez Álvarez, *art. cit.*, p. 232.

incluso el asesinato », ce qui rend tout retour impossible sur la voie du Bien : « *ya no es posible volverse atrás con las manos manchadas de sangre* »³³, confie-t-il à María. On comprend que, pour la censure, il ait été impossible d'entériner le moindre sentiment amoureux entre la jeune femme, représentante de la haute bourgeoisie, et le paria criminel. Pourtant, celui-ci est parvenu à se glisser dans les interstices des plans.

Carta a una mujer offre un cas différent de mélange générique entre le mélodrame, le film noir et le thriller psychologique en connectant les agissements d'un groupe de *maquis* préparant une attaque à main armée et la manipulation psychologique à laquelle se livre l'un d'entre eux, El Asturias, vis-à-vis de la protagoniste, Flora, dont il est secrètement amoureux. Caractérisé dès le début du film comme un personnage inquiétant et potentiellement dangereux, selon les codes classiques du film noir (il la suit de nuit, vêtu d'un imperméable, dans des attitudes très bogartiennes [figure 5], et disparaît soudain sans laisser de traces), le personnage va successivement apparaître aux yeux du spectateur comme un personnage mystérieux, puis un pervers manipulateur, enfin comme un amoureux transi et un *maquis* repent : il fait volontairement échouer l'attaque et sera, pour cette raison, tué d'une balle dans le dos par le chef du gang [figure 3].

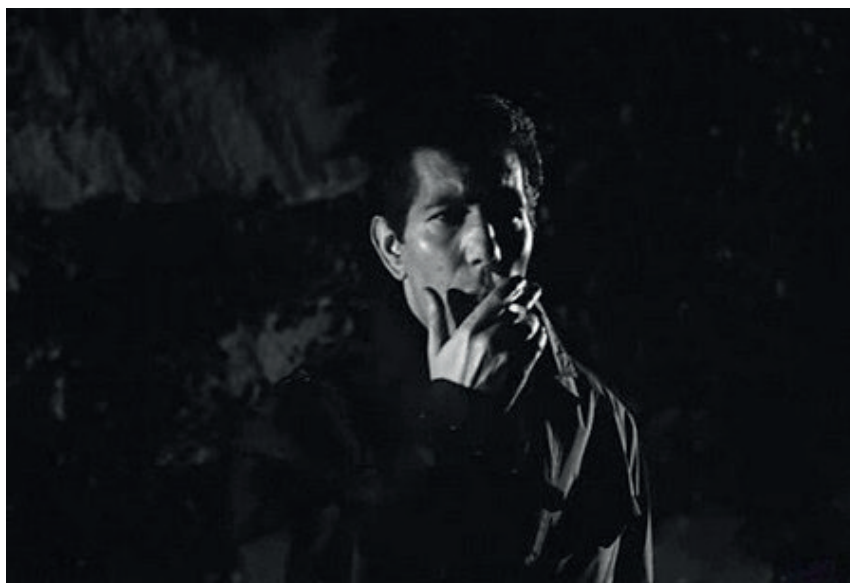


Figure 5 – *Carta a una mujer*, Miguel Iglesias, 1963

Dans ces deux films, le contact entre une femme et un *maquis* crée un rapprochement qui modifie profondément les personnages, non seulement le hors-la-loi (qui se repent de ses erreurs passées) mais également la femme. Contrairement au schéma fréquent qui présente une femme de petite vertu comme adjuvant du guérillero (ce sont des femmes faibles soumises à leurs pulsions, aveuglées par leurs sentiments amoureux quand elles ne sont pas attirées par le Mal), les personnages féminins de ces deux films peuvent être considérées comme respectables, même si elles ne correspondent pas exactement au modèle de vertu et de pureté canonique. En effet, María (*La ciudad perdida*) est une riche veuve et elle emploie un majordome très efféminé³⁴ ;

33 Rappelons que le pouvoir franquiste avait promis son indulgence aux républicains qui n'auraient pas « les mains tachées de sang », avant de faire voter la « *ley de responsabilidades políticas* » qui autorisait, avec effet rétroactif, une répression massive et arbitraire de tous les républicains.

34 Signe de dégénérescence selon la morale de l'époque.

quant à Flora, elle vit sans être mariée avec le célèbre chef d'orchestre, Augusto Brit, car elle ne possède qu'un avis de disparition et non de décès de son mari. Bien entendu, ces éléments, de même que le fait qu'elles appartiennent à une classe sociale élevée, doivent être compris comme des indices de possible décadence. Néanmoins, en centrant le mélodrame sur ces personnages, en se faisant l'écho de leurs doutes et de leurs interrogations (Flora est particulièrement torturée), les films font de ces femmes autre chose que des archétypes, ils introduisent de la complexité et par là même ouvrent une brèche dans des représentations figées. Ainsi, malgré une morale évidente, en accord avec le discours franquiste (pas de rédemption possible pour ceux qui ont choisi la mauvaise voie), la mise en scène et le traitement des personnages offrent aux spectateurs un choix de lecture et d'interprétation incluant la compréhension, voire l'empathie vis-à-vis du personnage masculin. Car, bien que la censure veillât scrupuleusement à l'univocité des discours filmiques, et sans doute de ce fait même, toute expression de doute ou d'ambiguïté introduisait une fissure dans les blocs discursifs, et l'on peut légitimement s'interroger sur la réception de films qui, en humanisant des personnages habituellement caricaturaux, ouvrait la voie à une possible identification.

Même dans un film qui s'inscrit ouvertement dans la lignée du « cinéma de croisade » des années 40, comme *La paz empieza nunca*, on peut déceler certaines failles, notamment dans la caractérisation du protagoniste, López, qui correspond davantage au héros (ou anti-héros) du film noir, empli de doutes et se posant de nombreuses questions sur le bien-fondé de son action, qu'au combattant phalangiste, sans états d'âme et sûr de son bon droit face à des ennemis qui ne méritent que la mort.

Dans la séquence d'ouverture qui précède le générique, une voix *off* présente le personnage et sert d'avertissement au film dans son ensemble, tandis qu'on le voit marcher dans la rue, abattu et désabusé, avec son ami Mencía (plans proleptiques que l'on retrouvera à l'identique à la fin et qui désignent tout le film comme un flash-back³⁵) :

Éste es López, uno de esos hombres de 1936 a quien nadie puede quitar de la cabeza que una parte del odio que encontró en su juventud era porque unos podíamos vivir y otros no. Y éste es un relato sincero y emocionante de una generación española de hombres jóvenes que arriesgó un día su existencia con la ilusión de poner a su pueblo, amagado por la ruina, otra vez en pie. López quería una nación unida, una justicia social y una patria libre. Un millón de muertos caben en esta historia.

Bien entendu, c'est aux illusions phalangistes passées qu'il est fait ici allusion, mais l'association de cette voix et de l'image signifie clairement que ces espoirs ont été déçus et que le prix en a été élevé. Cette possible lecture est contredite à la fin, qui rétablit un discours belliciste et présente l'abattement de López comme le poids de la responsabilité pesant sur ses épaules (celle de rester vigilant contre les menaces que font planer les *maquis* sur le pays alors que la majorité des Espagnols vit paisiblement). La contradiction existe cependant et brouille légèrement le discours, de même que certains dialogues où sont mis en parallèle les deux camps. Par exemple, dès la campagne pour les élections de 1936, après un affrontement avec des communistes, López commente à ses camarades : « *Estaba pensando en estos hombres que dispararon contra nosotros y a los que nosotros pudimos haber matado. [...] todos están contra nosotros pero muchos de ellos quieren lo que nosotros [...] todos buscamos lo mismo : la justicia* », établissant ainsi un point de convergence entre les aspirations nobles des uns et des autres. Plus tard, il entretiendra des relations cordiales avec certains ennemis vis-à-vis desquels il fait preuve de tolérance et dont quelques-uns vont l'aider à survivre. Au début de la guerre, il participe par obligation aux

35 Nous renvoyons à ce que nous avons dit précédemment sur le rejet des actions guerrières dans le passé.

combats du côté républicain, avant de pouvoir franchir la ligne de front et rejoindre son véritable camp. Pedro, le soldat anarchiste chez la compagne duquel il trouve refuge, ne le tue pas, alors que López, en plus d'appartenir au camp adverse, a une relation amoureuse avec elle. Puis un autre soldat républicain l'épargne sur le champ de bataille, alors qu'il se trouve dans son viseur. Après la guerre, il retrouve Pedro qu'il invite à boire un verre et qui, malgré leurs divergences, lui offre un jouet pour son fils. Enfin, avant le guet-apens tendu aux guérilleros et dont il a été l'agent principal, il confie à son camarade : « *ésta es una lucha fea, Mencía, no me gusta. Sé que es un deber ineludible pero yo siempre he combatido de otra manera* ». Même s'il s'agit de signifier que la fin justifie les moyens, il n'en demeure pas moins que le combat contre la résistance est qualifié de « *lucha fea* », ce qui implique une reconnaissance de l'existence de méthodes moralement discutables. Autant de détails qui ouvrent quelques brèches, ténues certes, dans un discours par ailleurs belliciste, comme en témoignent le titre et le carton final³⁶.

Nous avons évoqué l'archétype récurrent de la femme de petite vertu (ou étrangère³⁷), qui vient au secours du *maquis* et prend pour lui des risques inconsidérés, par amour. Toute entorse au schéma doit donc être considérée comme une avancée, modeste certes mais avancée tout de même, vis-à-vis de la censure et du discours imposé. Ainsi, toujours dans *La paz empieza nunca*, la femme qui soigne López n'est pas un modèle de vertu puisqu'elle vit maritalement avec l'anarchiste Pedro, et qu'elle le trompe avec le blessé. Or, celui-ci ne profite pas seulement de l'aide de la jeune femme, prénommée Pura, mais laisse entendre qu'il pourrait s'engager vis-à-vis d'elle. Au moment de la quitter pour rejoindre son camp, il la serre contre lui en déclarant : « *Si pudiera, te llevaría conmigo* ». Bien entendu son combat est plus important que l'amour d'une femme si peu respectable, et il ne serait pas admissible moralement que cette relation dure. Néanmoins le film n'écarte pas complètement cette éventualité. De même, quand le protagoniste apprend, après la guerre, que Pedro l'a tuée car elle l'avait à nouveau trompé (ce qui, pour la morale promue par la censure et le machisme en vigueur, n'est que justice), il affirme : « *No debiste hacerlo Pedro, Pura en el fondo era una gran mujer* ». Dérisoire à nos yeux contemporains, cette appréciation positive portée, par le héros phalangiste, sur une femme impure du camp des vaincus, avait de quoi hérisser les censeurs, autant que le prénom qui lui avait été attribué.

Il n'est pas étonnant que le personnage de López, imprégné d'un certain relativisme propre au film noir, ait déplu aux censeurs qui exigèrent que de nombreux dialogues soient réécrits et que des modifications soient introduites dans le scénario avant d'accorder l'autorisation de tournage. Le ministre des armées lui-même s'en mêla, irrité par le manque de conviction et la tiédeur du protagoniste³⁸. Si l'on tient compte de la coexistence de ces éléments divergents au sein d'un film où les *maquis* sont en revanche présentés comme des brutes sanguinaires, il en ressort un ensemble assez paradoxal et brouillé, fruit des tensions entre une volonté de complexifier les représentations, de faire entendre la voix désabusée des phalangistes (supplantés par l'Opus Dei, bête noire d'Emilio Romero, l'auteur du roman adapté), sans pour autant sortir de la voie étroite autorisée par la censure. Il est évident, mais il importe de le rappeler, que les seules voix

36 « *La historia de España la estamos haciendo todos los españoles, los que ganamos y los que perdieron nuestra guerra. Y para hacer cosas que dejen en buen lugar a nuestro pueblo, ahora que queremos ir todos hacia arriba, la paz empieza nunca* », nous soulignons.

37 La française Marcelle aide/aime Miguel dans *Dos caminos* ; dans *El cerco*, Ana (interprétée par une actrice portugaise brune, Isabel de Castro) fait tout pour sauver Conrado et son frère, malgré le mépris et les mauvais traitements que lui inflige le premier, schéma que l'on retrouve dans *A tiro limpio* entre le protagoniste, Román, et la prostituée qui l'entretient, Marisa.

38 Josefina Martínez Álvarez, *art. cit.* p. 235.

« dissidentes »³⁹ qui peuvent se faire entendre dans les films de l'époque abordant le passé de l'Espagne, émanent des phalangistes progressivement écartés du pouvoir (le film date de 1960) et soucieux de rappeler, dans ce contexte, leur rôle historique dans la victoire et l'instauration du franquisme.

Conclusion

Les difficultés rencontrées par certains films prouvent que, malgré la lecture clairement propagandiste que l'on peut en faire aujourd'hui, leur discours n'était pas aussi univoque qu'il y paraît. Certes, la censure était particulièrement obtuse et réticente à toute forme de subtilité, mais cette réécriture de l'histoire de la lutte armée à l'aune des critères franquistes était placée sous étroite vigilance, comme le montre l'élimination de toute mention aux guérilleros dans *El cerco* et *A tiro limpio*. Il ne s'agit pas ici de démontrer qu'il existait dans ces films un crypto-discours d'opposition au régime dictatorial ou une quelconque forme de subversion, comme certains cinéastes voudraient le faire croire *a posteriori*⁴⁰, mais de signaler à quel point il était difficile, même pour des cinéastes plus ou moins acquis au franquisme, d'aborder certains sujets sensibles comme la guérilla, et surtout d'introduire des nuances, d'infléchir les schémas manichéens et de diversifier les modèles de représentation. Continuer à faire du cinéma pendant ces années-là impliquait nécessairement une compromission avec le régime, mais à l'intérieur de la production il importe d'observer les brèches, même infimes, ouvertes par les cinéastes.

Le sujet était d'autant plus sensible que les fictions qui en traitaient étaient les premières à le faire exister aux yeux du public, et que ces représentations resteraient longtemps les seules à évoquer la guérilla antifranquiste. La fonction première de ces films était de rappeler l'existence, au sein de la société espagnole, d'un péril d'autant plus dangereux qu'il était invisible, afin de favoriser la cohésion nationale et une adhésion du public aux valeurs du régime. L'invention de la guérilla antifranquiste par la fiction cinématographique espagnole des années 50 et 60 relève donc pour l'essentiel d'un discours propagandiste qui, faute de pouvoir s'appuyer sur des données factuelles historiques, s'est déployé au travers de modèles génériques permettant d'ancrer les représentations dans des catégories narratives, visuelles et formelles préexistantes. C'est donc principalement par le filtre des représentations cinématographiques que s'est construit le premier imaginaire populaire de la guérilla, qui allait imprégner durablement les représentations⁴¹.

L'adoption de certains genres s'est accompagnée de leur réinvention à l'aune des valeurs qu'il s'agissait de défendre, on l'a vu clairement dans le cas du film noir. Mais quelques caractéristiques propres au genre se sont tout de même immiscées au point de fissurer par endroits le discours monolithique acceptable, ce qui aboutit le plus souvent à un léger brouillage du message et à la présence d'éléments contradictoires. Ceux-ci sont le plus souvent le signe des tensions qui ont pu exister entre la censure et des réalisateurs essayant d'élaborer des personnages et des situations moins prévisibles. Comme l'observe Josefina Martínez Álvarez à propos des films de l'époque : « *la forma de abordar el fenómeno del maquis no puede considerarse como un documento fidedigno del*

39 Les véritables voix dissidentes au cinéma sont alors celles de Luis García Berlanga et Juan Antonio Bardem, mais leurs films ne traitent pas du passé, encore moins de la guerre ou des *maquis*.

40 Ainsi Arturo Ruiz Castillo n'hésite pas à réinterpréter son film *Dos caminos* à l'aune de la « mémoire historique » : « *Se trataba de una especie de homenaje a los exiliados, a los derrotados del ejército republicano que en Francia tomaron partido por la defensa de la democracia y entraron a formar parte del maquis* », dans Antonio Gregori, *El cine español según sus directores*, Cátedra, Signo e Imagen, 2009, p. 832.

41 On en retrouve en effet des traces dans des productions plus récentes comme *You're the one. Una historia de entonces*, de José Luis Garci (2000) ou *Huidos* de Sancho Gracia (1992).

proceso histórico, sino más bien un testigo de la manipulación a la que fueron sometidos directores y guionistas »⁴². Une manipulation qui avait pour objectif d'imposer, par le biais de la fiction, une vision unique et manichéenne d'un conflit armé, non reconnu comme tel et révolu, et d'inventer une menace au présent permettant de continuer à justifier la répression dont étaient victimes les opposants politiques.

42 *Art. cit.*, p. 249.

BIBLIOGRAPHIE

ARROYO RODRÍGUEZ, Daniel, *Narrativas guerrilleras. El maquis en la cultura española contemporánea*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2014, 197 p.

CAMINO, Mercedes, « El melodrama fascista y la memoria cinematográfica del maquis español 1954-2006 », *Revista Imagofagia*, n° 4, octobre 2011, disponible sur : <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/163> (consulté le 15 avril 2016).

CHAPUT, Marie-Claude, « Representaciones de las guerrillas en la prensa : *ABC, Madrid, La Vanguardia Española* (1944-1951), dans : Marie-Claude Chaput, Odette Martínez-Maler, Fabiola Rodríguez López (eds), *Maquis y guerrillas antifranquistas*, Nanterre, Publidix Université Paris X Nanterre, 2004, p. 43-63.

CHAPUT Marie-Claude, MARTÍNEZ-MALER Odette, RODRÍGUEZ LÓPEZ Fabiola (eds), *Maquis y guerrillas antifranquistas*, Nanterre, Publidix Université Paris X Nanterre, 2004, 238 p.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Le Film noir. Histoire et significations d'un genre populaire subversif*, Paris, CNRS Editions, 2012, 438 p.

GUBERN, Román, *1936-1939 : La guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la historia*, Madrid, Filmoteca española, 1986, 200 p.

HEREDERO, Carlos, « Historias de maquis en el cine. Entre el arrepentimiento y la reivindicación », [*Cuadernos de la Academia*, 6, 1999], disponible sur <http://www.lagavillaverde.org/Paginas/cineyguerrilla.html> (consulté le 5 avril 2016).

KINDER, Marsha, *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1993, 568 p.

LINVILLE, Rachel, *La memoria de los maquis. Miradas sobre la guerrilla antifranquista*, Barcelona, Anthropos, 2014, 398 p.

MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina, « Las películas sobre el maquis español: de la historia oficial a la memoria histórica », dans : *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 34, Madrid, Universidad Complutense, 2012, p. 225-250

MEDINA, Elena, *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, Barcelona, Laertes, 2000, 319 p.

PONS PRADES, Eduardo, *Guerrillas españolas*, Barcelona, Editorial Planeta, 1977, 460 p.

PRESTON, Paul, *The Politics of Revenge : Fascism and the Military in Twentieth-Century Spain*, London and Boston : Unwim Hyman, 1990, 215 p.

SERRANO, Secundino, *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*, Madrid, Temas de Hoy, 2001, 430 p.

SIMSOLO, Noël, *Le Film noir. Vrais et faux cauchemars*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2005, 448 p.

Pascale THIBAUDEAU– Professeure à l'Université Paris 8 et agrégée d'espagnol, Pascale Thibaudeau est spécialiste du cinéma hispanique. Ses recherches actuelles portent sur les rapports entre cinéma, histoire et mémoire. Dernière publication collective : *Politiques, Récits et Représentations de la mémoire en Espagne et en Amérique Latine aux xx^{ème} et xxi^{ème} siècles*, Pandora, 12, Saint-Denis, Université Paris 8, 2014.

Membre du comité éditorial des Presses Universitaires de Vincennes où elle est co-directrice de la collection « Esthétiques hors cadre », elle dirige également la collection « Clefs Concours Espagnol » aux Editions Atlande.