

# VA HAVER-HI UN TEMPS NO TAN LLUNYÀ... RELATS I ESTÈTIQUES DE LA MEMÒRIA I IDEOLOGIA DE LA RECONCILIACIÓ A ESPANYA

**Jaume Peris Blanes**

*Universitat de València*

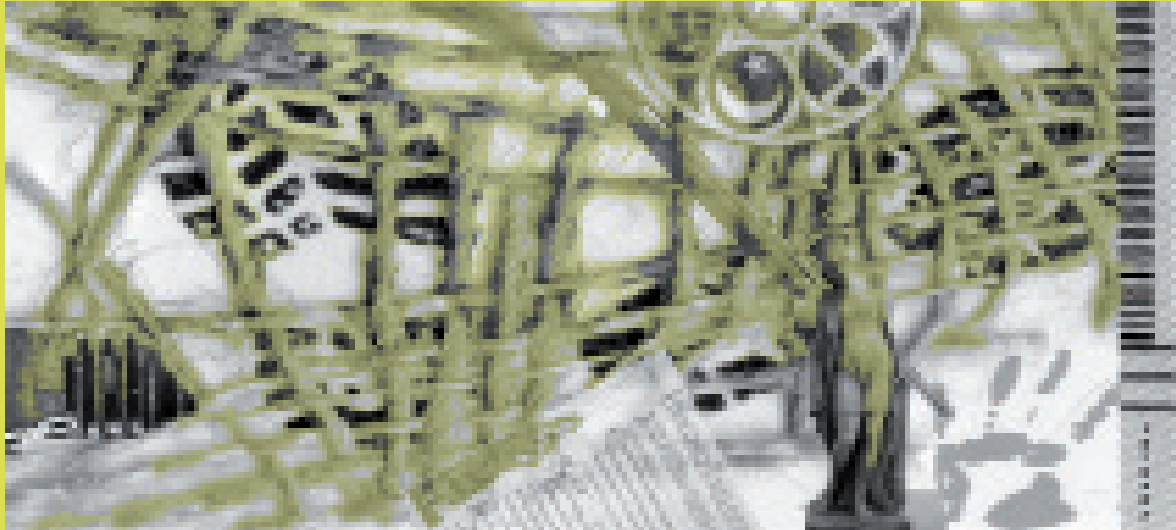
**Cita recomanada** || BLANES, Jaume P. (2011): "Va haver-hi un temps no tan llunyà... Relats i estètiques de la memòria i ideologia de la reconciliació a Espanya" [article en línia], 452ºF. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 4, 29-51, [Data de consulta: dd/mm/aa], < [http://www.452f.com/index.php/ca/jaume\\_peris.html](http://www.452f.com/index.php/ca/jaume_peris.html) >

**Il·lustració** || Laura Valle

**Traducció** || Marta Martí

**Article** || A petició | Rebut: 01/12/2010 | Publicat: 01/2011

**Llicència** || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons.



**Resum** || A la darrera dècada s'han consolidat a Espanya nous estils culturals amb els quals representar el passat recent, en estreta relació amb l'emergència dels debats a l'entorn de l'anomenada memòria històrica i amb el desenvolupament contemporani de les indústries culturals. Aquests estils han arribat a estandarditzar una sèrie de procediments de composició i efectes textuals que permeten que el públic els identifiqui amb les estètiques de la memòria. El testimoni, com a forma paraliterària i discurs cívic, ha assolit un lloc d'excepció en aquesta estandardització de les estètiques de la memòria, però el seu ús mecanitzat ha privilegiat la seva rendibilitat dramàtica sobre el seu potencial crític.

**Paraules clau** || Efecte de memòria | cinema i literatura a Espanya | Guerra Civil | Franquisme | testimoni.

**Abstract** || In the last decade new cultural styles have taken hold in Spain with which to represent the recent past, closely related to the emergence of the debates on the so-called historical memory and to the contemporary development of the cultural industries. Those styles have caused a series of composition procedures and textual effects to become standardized and allow for the public to identify them with the aesthetics of memory. Testimony, as a paraliterary form and civic discourse, has reached an exceptional place in that standardization process of the aesthetics of memory, but its mechanical use has privileged its dramatic profitability over its potential for criticism.

**Keywords** || Memory effect | cinema and literature in Spain | Civil War | Francoism | testimony.

## 0. Memòria i indústria cultural

En els darrers anys hem assistit a un procés d'importants repercussions en la societat espanyola: la guerra civil i la violència del franquisme han assolit una situació de centralitat pública en la qual s'hi han vist involucrats actors culturals de molt diversa importància. Es pot argumentar que ja en els anys vuitanta i noranta hi va haver polítiques de reparació envers les víctimes, intents de dignificació dels vençuts, una investigació historiogràfica extensa i molt exhaustiva i, sobretot, una producció cultural que va proposar representacions contínues sobre la guerra i la repressió.

Hi ha, tanmateix, diversos elements que donen un caire singular al procés actual. En primer lloc, els seus aspectes més nous estan essent protagonitzats per una generació nova —la dels néts de combatents i represaliats— amb reivindicacions específiques i una gran sensibilitat molt diferent a la de les generacions anteriors. En segon lloc, es tracta d'un procés al qual la indústria cultural i els mitjans de difusió massiva no han romàs aliens, incorporant als seus modes de producció i a les seves lògiques de sentit bona part de la feina que des de varies dècades venien realitzant investigadors i historiadors d'encuny molt divers.

Els darrers anys noranta van ser testimonis, de fet, de l'aparició d'una nova sensibilitat estètica, política i cultural que es troba en l'origen d'aquesta efervescència i que es relacionava amb el record de la guerra i la repressió d'una manera nova. D'una banda, el convertia en el nucli d'una reivindicació política: la de la lluita per la rehabilitació moral dels vençuts i contra l'anomenat "pacte de silenci" de la Transició. Però alhora, i de forma simultània, vinculava la memòria pública amb un procés de reconstrucció afectiva que consistia a valora públicament i de donar carta de legitimitat a les resonàncies subjectives de la guerra.

És en aquesta cruïlla, que articula de forma difusa paradigmes d'intervenció molt diferents i estètiques de la representació gairebé oposades, on la indústria cultural ha sabut moure's amb gran soltesa, trobant en la representació del passat recent una veta de gran valor. Efectivament, en la darrera dècada els cinemes, llibreries, sales d'exposicions i fins i tot les televisions s'han poblat de relats, imatges, testimonis i discursos que tenien la guerra civil i la violència del franquisme com el seu objecte explícit de representació, a través de la idea matriu de la memòria. Des de sèries com *Amar en tiempos revueltos* o *Cuéntame*, fins a les diferents revisions del cas de las *Trece Rosas* i les noves formes de divulgació històrica, la memòria afectiva apareix com el paradigma fonamental des del qual recuperar un passat recent marcat per la violència i la repressió.

---

Tanmateix, seria ingenu vincular, com s'ha fet des de determinats sectors, l'aparició d'aquestes tendències com un creixement paral·lel de la consciència històrica o amb un major coneixement general dels processos històrics en els quals aquests textos inscriuen les seves trames. En aquest sentit, Antonio Gómez López-Quiñones, en el seu estudi titulat *La Guerra persistent*, assenyala que l'actual rebrot de novel·les, memòries, llibres d'història, documentals i ficcions sobre la guerra no pot ser pensat, sense més, com el símptoma inevitable del ressorgiment d'una consciència històrico-política a Espanya. Al contrari, alerta d'una paradoxa de primer ordre: el record progressista i reivindicatiu de la Guerra Civil i de la repressió franquista es produeix en una societat que metabolitza aquesta contesa en un article de consum. Per a això, Gómez López-Quiñones es planteja si, en aquest context, la guerra ha aconseguit un espai protagònic a la cultura espanyola precisament "perquè aquest esdeveniment ja no suposa una amenaça (el seu potencial revulsiu ha estat desactivat), o bé perquè algunes modalitats de representació que actualment es proposen llimen aquest potencial" (2006:15).

Aquest article intenta abordar aquesta espinosa pregunta. D'una banda, procurarà interrogar alguns dels dispositius culturals a través dels quals s'ha desactivat aquest potencial amenaçant de la memòria i, d'una altra, d'analitzar algunes de les estratègies de representació que sostenen el que podríem anomenar els estils culturals i les estètiques de la memòria predominants en l'actualitat. Per a això, es vincularà l'anàlisi d'algunes tendències culturals i d'alguns textos literaris i cinematogràfics amb els processos descrits per historiadors i sociòlegs contemporanis que han reflexionat sobre la conflictiva relació, gestió i ús del passat recent en la societat espanyola contemporània.

## 1. La privatització de la memòria

En els seus magnífics estudis sobre les relacions entre l'Estat i la memòria del passat recent, Ricard Vinyes ha desgranat les dimensions principals de les noves formes de la memòria en contextos tan diferents com Espanya, Xile, Argentina o Europa central. Tot i que cada país presenti un recorregut històric diferent, conflictes i lluites simbòliques diverses, el cert és que en tots ells s'endevinen, en diversos graus, unes lògiques globals similars: ideologia de la reconciliació, privatització de la memòria, institucionalització del subjecte-víctima i creació de museus ecumènics (2010).

Efectivament, i si ens centrem en el cas espanyol, la transició es va recolzar en la *ideologia de la reconciliació* i del consens per socialitzar

---

una memòria del passat recent —la dictadura franquista i la guerra civil— voluntàriament despolititzada, basada en l'equiparació moral d'uns i altres actors històrics. Aquesta “bona memòria”, com l'anomena Vinyes, va intentar representar la guerra com una lluita fratricida, posant l'accent més en les tècniques bèl·liques i en la seva suposada irracionalitat que en les seves causes històriques i en els projectes polítics que s'hi van enfrontar. Una pel·lícula com *La vaquilla* (García Berlanga, 1985), on els soldats d'ambdós bàndols desconeixien totalment els motius pels quals lluitaven i podien, fins i tot, intercanviar els seus bàndols per motius personals, constituïa un brillant suport cultural d'aquesta conceptualització de la guerra com enfrontament absurd, caïnita i ahistòric.

En aquesta lògica, la transició a la democràcia era representada com un conjunt de brillants reformes administratives que donava un aspecte tècnic al canvi de model polític i deixava a les fosques els moviments socials que, des dels anys seixanta, havien lluitat per la democràcia a Espanya. Segons Vinyes “l'escombrada causal afectava els fonaments de la democràcia, que quedaven instal·lats en un buit ètic” (2009: 37). En aquest context, una part de la societat civil ha utilitzat la metàfora de *l'oblit* per referir-se a aquest procés de despolitització, descausalització i deshistorització de la representació del nostre passat recent. No es tracta, és clar, que els historiadors no hagin pogut investigar el franquisme i la guerra civil, ni que s'hagi blocat la possibilitat d'accedir als arxius, publicar monografies o produir pel·lícules sobre el tema. Es tracta que l'Estat i importants grups d'interès han oficialitzat una representació determinada de la història recent que, més que ajudar-nos a comprendre'n el significat, tendeix a enfosquir-la sota la capa del mite i la valoració afectiva o, almenys, a buidar-la de sentit polític.

El cas de les exhumacions de les fosses en la darrera dècada és un símptoma inequívoc d'això. L'Estat no s'oposa formalment a la seva obertura, reconeixent que és un dret dels familiars honorar la memòria dels seus avantpassats, però no involucra el sistema judicial ni la maquinària de l'Estat en la complexa empresa de desenterrar els cadàvers i estudiar-los amb tècniques forenses. S'entén que la recerca dels desapareguts del franquisme, doncs, té sentit des de l'àmbit privat, però manca de rellevància pública i de sentit polític. Aquesta postura és totalment coherent amb els processos de privatització de la memòria que, des de la Transició fins a l'actualitat, han convertit les polítiques públiques sobre el passat en un assumpte de reparació privada, i no d'elaboració col·lectiva del seu significat històric.

Bona part de les representacions que la indústria cultural ha posat en joc ha consolidat aquesta concepció de la memòria i li ha donat una sintaxi narrativa i visual. No es tracta, és clar, d'un fenomen

únicament espanyol, sinó d'una tendència d'aspiració globalitzant que pot trobar-se, tot i que amb inflexions i intensitats diferents, en diversos països.

En un context europeu i a principis de la dècada, va assolir bastant ressonància el treball amb la memòria que plantejava una pel·lícula com *Good Bye Lenin* (Wolfgang Becker, 2003). Amb una narrativa brillant i irònica, la pel·lícula narra la caiguda de la República Democràtica Alemanya i el complex procés d'unificació, des de la perspectiva d'un jove que intentava amagar-li a la seva mare malalta, militant comunista, tots els esdeveniments que estaven acabant amb el món amb el qual durant dècades s'havia identificat. Diversos aspectes de la pel·lícula, tanmateix, contribuïen a situar la problemàtica de la representació a l'univers dels afectes familiars més que en la reflexió sobre l'extraordinari procés històric que els servia d'escenari. La frase que tancava la pel·lícula, altament significativa, donava la clau sobre la manera com la pel·lícula afrontava el passat i la seva anàlisi de l'RDA: "El país que va deixar la meva mare, el país en el què ella creia. Una país que, d'aquesta manera, mai no va existir. Un país que, en el meu record, sempre identificaré amb la meva mare".

Aquest gest estava unit a un elaborat treball del punt de vista en el qual —especialment al principi de la pel·lícula— les imatges de l'Alemanya comunista eren comentades per la veu del narrador —el protagonista de la pel·lícula— ja adult però que reprenia la visió de la realitat que tenia durant la seva infància. D'aquesta manera, es generava un contrast irònic entre la mirada del narrador, que reduïa la complexitat del món en una sèrie de fórmules infantils, i les imatges d'una realitat que l'espectador intuïa com molt més complexes i àrides.

Aquesta infantilització del punt de vista era, sens dubte, brillant en termes narratius, però consagrava una mirada que abdicava de la seva capacitat de comprendre el passat i que, per contra, trobava el seu valor en el fet que presentar-nos un món conscientment mitificat, que voluntàriament es distanciava de qualsevol intent de comprendre la situació històrica més enllà de les seves ressonàncies afectives. La importància que els objectes exercien en la trama (el cotxe *Trabant*, les caixes de cogombrets *Spreenwald*...) s'explicava, de fet, per la seva capacitat d'evocar en els personatges de la pel·lícula els afectes viscuts en un món que ja no existia.

En aquesta línia, tota l'estètica de la pel·lícula, la seva tonalitat visual, la seva impecable factura, incidien en la representació de la contradictòria relació afectiva que els protagonistes mantenien amb el passat: si, d'una banda, tenien clar que el sistema autoritari de l'RDA no era conciliable amb una sensibilitat democràtica i moderna, d'altra

banda el passat apareixia com un escenari confortable, identificat amb el món simplificat de la infància i en el qual els personatges se sentien segurs, còmodes i afectivament plens. Era inevitable que, malgrat la ironia, aquesta sensació colpís l'espectador.

Aquesta posició davant el passat ha estat molt present en la cultura espanyola en la darrera dècada, amb resultats molt dispars. Una sèrie televisiva com *Cuéntame cómo pasó* (TVE, en antena des de 2001), que narra les vicissituds de la família Alcántara en els anys del tardofranquisme i la transició, presenta, de fet, una estructura enunciativa i una textura visual enormement similar a la que va consagrar *Goodbye Lenin*: l'enunciació infantilitzada, la denúncia d'un món autoritari que, tanmateix, contrasta amb la confortabilitat de l'univers de la representació, la delectació en els objectes, les textures i les estètiques visuals del passat recent... Vicente Sánchez Biosca va escriure sobre la textura evocativa d'aquestes produccions:

Mientras los estudiosos nos ofrecen una concepción fría, analítica y cada vez más completa de los entresijos del franquismo, las imágenes masivas que sobre esos mismos años vierten los medios de comunicación y los libros de consumo son cálidas como una foto de familia (2003: 47).

Efectivament, el cas de *Goodbye Lenin* ha estat associat, pels seus crítics, a la tendència cultural coneguda com *Ostalgie*, que en un astut joc de paraules uneix els significants *Ost* (Est en alemany, en referència a l'RDA) i *Nostalgie*. El mateix passa amb moltes de les operacions culturals que, sota la idea directriu de la recuperació de la memòria, fan del passat recent un escenari privilegiat per a la representació d'un món simplificat i confortable, propici per a la projecció dels afectes.

Com assenyala el propi Sánchez Biosca, la contradicció cultural resideix en què aquesta nova escenografia de la memòria es fonamenta en la provocació d'una emoció, nostàlgica i acrítica, davant la qual no hi ha defensa possible. No es tracta que aquests textos —*Cuéntame cómo pasó*, *Goodbye Lenin* o altres molts exemples similars— persegueixin una identificació política amb els règims polítics que representen, ni molt menys que argumentin la seva defensa. Es tracta, al contrari, de què “tornan impertinente su comprensión y su análisis racional a fuerza de incidir en lo afectivo” (2003: 47).

## 2. L'efecte de memòria

Aquesta incidència en el que és afectiu constitueix, en les seves múltiples variants, la manera com els textos culturals donen forma

a aquesta privatització de la memòria que, des de fa dècades, ha modificat la relació amb el passat de la societat espanyola. Però per a fer-ho d'una manera efectiva, els discursos culturals han desenvolupat una sèrie de procediments formals que amb els anys han passat a ser identificats per lectors i espectadors com els identificadors principals d'aquest univers alhora confortable i llunyà, mitificat i violent, a la vegada propi i aliè, que és l'univers de la memòria. En el cor d'aquests procediments, i si s'accepta la nostra terminologia, es troba el que podrien anomenar *l'efecte de memòria*<sup>1</sup>. Permeti-se'ns una breu digressió per a explicar-ho.

En el seu article de 1968 *El efecto de realidad* Roland Barthes reflexionava sobre alguns elements presents en la narració realista que aparentment mancaven de funcionalitat narrativa i que, per tant, escapaven de l'abast de l'anàlisi estructural. Assenyala que quan Flaubert, en descriure la sala de Mme. Aubain, deia que "un viejo piano soportaba, bajo un barómetro, un montón piramidal de cajas y cartones" (Barthes, 179) era relativament senzill trobar una significació funcional al vell piano —relacionat amb una classe social en decadència— i a les caixes i cartrons —indicatives d'un cert desordre domèstic— però que la presència del baròmetre no aportava cap significat; no era ni incongruent ni significatiu i resultava, per això, aparentment insignificant. Barthes conclou, tanmateix, que aquest tipus de "detalls inútils", d'aparença pèrflua, aconsegueixen en realitat una funció primordial en els relats occidentals: assenyalar al lector que, més enllà del contingut narratiu i la seva significació, s'està parlant d'una realitat extradiscursiva, d'un referent extern al llenguatge. Això és el que Barthes denominava la "il·lusió de referencialitat"<sup>2</sup>.

Doncs bé, en múltiples novel·les, pel·lícules, fotografies i discursos culturals dels darrers anys que tenen com a objecte el passat recent, podem trobar una quelcom de similar: elements formals (paraules, enfocaments, tons...) que manquen aparentment de valor narratiu i que podríem considerar detalls inútils o superflus però que tenen, en realitat, una funció textual molt clara: inscriure l'univers de la representació en aquest espai màgic i de vegades indeterminat, a mig camí entre la subjectivitat i la referencialitat, entre el mite i la història, que és l'espai de la memòria. Sense traïr el raonament de Barthes podem assenyalar, doncs, que aquests elements formals —l'ús d'un vocable específic, el viratge a sèpia d'una fotografia, un desenfocament intencionat, una determinada cadència de la frase... —aconsegueixen la seva comesa de generar un efecte textual de memòria, anàleg a l'efecte de realitat barthesià però inscrit en una estètica molt diferent a la que ell va analitzar: el que podríem anomenar la "il·lusió de memorialitat".

De fet, l'efecte de memòria tal com aquí s'està conceptualitzant es

## NOTES

1 | La idea d'un 'efecte de memòria' en els textos sobre la guerra civil i la repressió va sorgir en successives converses amb Eugenia Monroy per a la preparació de la seva tesina de màster (2008).

2 | Escriu Barthes: "La verdad de esta ilusión es ésta: eliminado de la enunciación realista a título de significado de denotación, lo 'real' retorna a título de significado de connotación; pues en el mismo momento en que esos detalles se supone que denotan directamente lo real, no hacen otra cosa que significarlo, sin decirlo; el barómetro de Flaubert, la puertecilla de Michelet, no dicen, en el fondo, más que esto: nosotros somos lo 'real' (...): se produce un efecto de realidad, base de esa verosimilitud inconfesada que forma la estética de todas las obras más comunes de la modernidad" (Barthes, [1968]: 186).l



trobaria en el cor de l'estètica cultural a la qual estem al·ludint, tot i que sens dubte molts dels seus formants es troben presents en textos, pel·lícules i discursos molt anteriors. La novetats és que els textos de la darrera dècada han articulats procediments abans dispersos en formes de representació més o menys consolidades i reconeixibles pels espectadors i lectors i que tenen com a operatòria fonamental assenyalar que l'univers del qual parla és el món de la memòria.

En general, podríem assenyalar que els elements que produeixen un efecte textual de memòria són els que inscriuen l'univers diegètic en un ambient o una atmosfera que el receptor identifica clarament amb una representació del passat no directa, sinó filtrada pel sedàs de la memòria. En el discurs cinematogràfic i televisiu, doncs, es tractaria d'elements que contribueixen a crear un cert ambient visual i sonor, des de la vestimenta, l'escenografia i la il·luminació fins al registre de l'actuació i la música. En el discurs literari, aquesta atmosfera de memòria s'aconseguiria a través d'una determinada utilització d'un lèxic en desús i de la referència a objectes d'un món passat; de la construcció d'una temporalitat pausada i difusa; de la recreació d'espais codificats que concentren imaginàriament les formes de socialitat passades (la merceria, la casa rural, la bodega...); d'una tonalitat descriptiva que posa l'èmfasi en els elements ambientals com la llum (o la seva absència) i el silenci; i, en fi, d'una voluntària morositat verbal, que semblés traduir al temps sintàctic i narratiu l'experiència temporal d'èpoques passades.

Tots aquests elements no conformen, és clar, un catàleg exhaustiu, sinó només una sèrie de procediments que, aïllats, manquen de significació, però que s'han anat integrant en una sintaxi més o menys codificada i reconeixible com a pròpia d'una representació del món de la memòria. Aquests elements atmosfèrics, purament discursius, s'articulen a altres operatòries bàsiques en la construcció de trames, que s'han repetit amb dissímil subtilesa en diferents textos i que, d'alguna manera, tendeixen a metaforitzar la idea de memòria en el propi nivell argumental.

Un bon exemple d'això ho és la brillant i influent novel·la *Soldados de Salamina* (2001, Javier Cercas), on un escriptor anat a menys comença a interessar-se per la figura de l'escriptor falangista Rafael Sánchez Mazas i un dels enigmes de la seva biografia el porta a una investigació detallada sobre la seva vida i, especialment, sobre uns dies obscurs de la guerra civil. Per a això, el protagonista i narrador (un transsumpte del propi Cercas) analitza documents i entrevista testimonis reals, en un trajecte que el porta a trobar-se amb Miralles, antic milicià de la Cinquena Brigada que donarà la seva versió del que va passar a durant la guerra i de la capa de silenci i oblit en què van caure els combatents de la República després de la guerra i l'exili. D'aquesta manera, el propi desenvolupament de l'argument

narrativitza i metaforitza el procés de la memòria no com a presència del passat en el present, sinó com a treball de recerca de les claus del passat en un ambient social que les ha oblidat o silenciats<sup>3</sup>. L'articulació de la trama, per tant, es converteix en metàfora del funcionament personal de la memòria i introdueix el lector en la seva lògica.

### 3. Una memòria estandarditzada

Una novel·la recent com *El club de la memoria* (Eva Díaz Pérez, 2008) revela, en diversos nivells textuais, fins a quin punt aquesta forma de construir imatges de la memòria s'ha estandarditzat en la darrera dècada i ha arribat a convertir-se en un repertori de procediments recognoscibles pel lector, que més que colpir la seva consciència o problematitzar la seva relació amb el passat, l'instalen en la nostàlgia per una forma de vida que s'ha perdut, a través d'una acumulació d'efectes de memòria.

A través de la troballa d'una fotografia, una restauradora de la filmoteca emprèn una investigació sobre un grup d'integrants de les Missions Pedagògiques republicanes, que el portarà a la recerca d'escrits, cartes i diaris.

La fotografía estaba ajada, manoseada, las esquinas dobladas, algunos rostros parecían borrosos y gastados. Era como una de esas estampitas de santos, casi brumosas por el roce impaciente del creyente, agrietadas por el tiempo... (Díaz Pérez: 2008)

Aquesta cita, recollida en les pàgines promocionals de la novel·la, condensa una forma de crear imatges de la memòria cada vegada més estandarditzada en la cultura actual i que pot servir com a metàfora del mode de funcionament de les cultures de la memòria actuals, tant en els seus millors exemples com en els més grollers. No importa tant la natura intrínseca del món del passat com la difícil inscripció del seu record en l'actualitat. Amb procediments textuais heretats del melodrama i el fulletó, però refuncionalitzats, la veu s'atura en els rastres del temps sedimentat en els objectes del passat: el món passat apareix com un reflex llunyà del present i el que importa a la narració és l'impacte emocional que produeix el seu descobriment i la seva emergència en l'actualitat.

En els exemples més brillants, aquesta estratègia ha donat lloc a exploracions complexes i fecundes sobre la manera com un subjecte pot intentar comprendre o fer-se una imatge sempre incompleta del passat. En els exemples més grollers, la representació d'aquesta complexa relació ha estat substituïda per una acumulació de

#### NOTES

3 | Aquesta estructura argumental, en la qual un personatge actual va a poc a poc endinsant-se en l'estudi i en la reconstrucció del passat recent, es repeteix amb lleugeres variacions en nombroses novel·les sobre la guerra i el primer franquisme. Entre elles, valguin els exemples de *Mala gente que camina* (Benjamín Prado, 2006), *El nombre que ahora digo* (Antonio Soler, 1999), el text híbrid *Enterrar a los muertos* (Ignacio Martínez Pisón, 2005) o la recent *El club de la memoria* (Eva Díaz Pérez, 2008).

procediments destinats a produir aquest “efecte memòria” al que s’ha al·ludit anteriorment. La portada de *El Club de la Memoria* constitueix un exemple d’èxit d’aquesta estratègia d’acumulació, en perfecta consonància amb el fragment esmentat anteriorment: fotografia en color sèpia, vores gastades, taques i arrugues en el paper... tot això ens introdueix en una atmosfera reconeixible que el propi títol reforça d’una manera evident.



Es pot argumentar, sense faltar a la veritat, que aquests efectes de memòria, disseminats en múltiples textos culturals dels darrers anys, ha donat centralitat discursiva i cultural a la qüestió de la memòria històrica i que, d’alguna manera, han construït una sintaxis eficaç i reconeixible per a una problemàtica que mancava d’estils culturals amb què expressar-se. Això és cert, però també ho és que, en la majoria dels casos, aquest estil basat en la producció retòrica d’efectes de memòria ha tingut una uniformitat, i a desplaçar un problema de profunda significació històrica i política a una retòrica sentimental en la qual tot conflicte apareixia tamisat pel filtre de la nostàlgia, la malenconia o, en el cas extrem del cine de José Luis Garci, per la “murria”.

Vicente Sánchez Biosca ha assenyalat com, en *You’re the One (Una historia de entonces)* (José Luis Garci, 2000) la reflexió sobre la memòria apareix totalment supeditada a les claus del melodrama clàssic, traduint la situació històrica de postguerra a una retòrica de pèrdua “que convierte la represión, la muerte y la sordidez de una época en un rasgo de estilo, en paisaje de la memoria, pero un paisaje que es la esencia del ser humano, al margen de cualquier contingencia” (2006: 304). D’aquesta manera paradoxal però convertida en comna, la retòrica de la memòria contribueix a la deshistorització de l’època que representa, desplaçant els conflictes

polítics i els seus efectes històrics a la representació d'una nostàlgia i un dolor de dimensions metafísiques, on els processos històrics no són més que el context visual que els verosimilitza.

Se tracta, sobretot, d'una textura de la representació que voluntàriament treu pes sintàctic als elements carregats potencialment d'historicitat o violència enunciativa. Aquesta és la base per a allò que el propi Sánchez-Biosca anomena un "estàndard de memòria" (2003: 48), que si bé tracta de fer-se càrrec de l'autoproclamat "deure de la memòria", ho fa des d'una concepció del discurs, de la representació i de la història que no xoca en res amb les formes de representació dominants en la indústria cultural. Per contra, sorgeix del seu interior tot i que no es cansi de proclamar la seva dissidència.

Dues novel·les d'Isaac Rosa han atacat de forma brillant i directa aquesta tendència. *El vano ayer* (2004) duia a terme una deconstrucció sistemàtica de l'estàndard de la memòria sobre la repressió franquista: la novel·la mostrava al lector les diferents eleccions que havia d'afrontar el narrador a l'hora d'explicar un succés relacionat amb les lluites estudiantils de 1965, explicitava el repertori de situacions tipificat en novel·les anteriors; mostrava les seves fonts historiogràfiques i comentava irònicament el treball de ficcionalització a partir d'elles; comentava els recursos habituals de la retòrica de la memòria i intentava evitar-los conscientment, trencant deliberadament qualsevol efecte de memòria. En conjunt, es tractava d'una obra que, en la seva deconstrucció de les formes habituals de la narrativa de la memòria, arribava a un punt de no retorn en què la possibilitat mateixa de la representació apareixia bloquejada. Tanmateix, arribava a narrar la seva història, tot i que els vïmets amb què ho feia semblaven totalment nusos per al lector.

*¡Otra maldita novela de la guerra civil!* (2007) duia un pas més enllà la seva exploració dels codis i convencions de l'estètica de la memòria. En un gest insòlit, Rosa reeditava la seva primera novel·la *La malamemoria* (publicada originalment en el 1999) acompanyant-la dels comentaris crítics d'un lector que dissecava sense pietat i amb un esmolat bisturí crític els procediments compositius sobre els quals se sostenia la novel·la. La veu del lector ficcional, que s'intercalava amb els capítols reals de *La malamemoria*, detectava, feia visibles i criticava els elements textuais a través dels quals la novel·la original intentava produir efectes de memòria tal com s'han descrit més amunt: el ritme morós de les frases, la utilització del lèxic desusat, la creació d'ambients congelats en el temps, la representació d'un espai rural mitificat que a poc a poc desvetlla els seus odis enconats i irracionals, l'estratègia acumulativa del seu "lirisme inflat" (2007: 366).

D'aquesta manera, les novel·les de Rosa no introdueixen el lector en

---

l'univers convencionalitzat de la memòria, sinó que el confronten als mecanismes culturals i discursius a través dels quals es construeix, de manera cada vegada més estandarditzada, aquest univers, que pot identificar-se com un conjunt d'efectes textuais conscientment organitzats. Independentment del valor que donem als textos de Rosa, molt complexos com per a generar consens, el seu projecte deconstructiu demostra que, efectivament, hi ha un estil cada vegada més consolidat i amb menys variants formals, que les indústries culturals han fixat com la manera adequada de representar la memòria i el passat recent a la societat actual. Tota representació dissident del passat i de la memòria, doncs, ha de tenir en compte aquest procés.

#### 4. L'era del testimoni i la institucionalització del subjecte-víctima

Un aspecte central de les noves narratives de la memòria és la centralitat que en gairebé totes, d'una manera o altre, ocupen els testimonis directes dels esdeveniments, els supervivents de la guerra o de la repressió o, en general, tot aquell que pugui aportar la seva experiència personal dels fets. De fet, moltes de les novel·les dels darrers temps han consagrat com a un dels moments culminants del relat la trobada de l'investigador / historiador / escriptor amb el testimoni directe que, d'una manera o altre, li donarà la clau que falta per comprendre algun aspecte dels esdeveniments que està reconstruint.

De nou, *Soldados de Salamina* és un dels exemples més notables d'aquesta tendència narrativa: tota la investigació sobre Sánchez Mazas se sosté, a més de l'anàlisi de documents històrics, sobre els testimonis dels *amics del bosc* supervivents, que havien ajudat l'escriptor falangista a amagar-se fins que passés la tempesta i arribés la fi de la guerra. Però, sobretot, la part final de la novel·la és la recerca del testimoni definitiu, el del milicià Miralles que suposadament va incomplir les ordres dels seus superiors i va deixar escapar Sánchez Mazas, en un gest d'humanitat. La novel·la juga amb la indeterminació del caràcter ficcional o real d'aquests testimonis, però el que importa és que, en un gest propi de la nostra cultura contemporània, converteix els testimonis dels esdeveniments, subjectes anònims que han viscut la història, en els posseïdors d'un coneixement immediat i definitiu, capaç de capgirar els relats convencionals sobre el passat.

Aquest gest és sens dubte coherent amb una nova forma d'entendre la Història, la seva escriptura i la seva socialització, que ha transformat la disciplina historiogràfica i, sobretot, les representacions culturals

del passat en les darreres dècades. En el centre d'aquest canvi de paradigma, els vells testimonis de la guerra i la repressió es van convertir, per una banda, en l'objecte privilegiat dels nous corrents de la historiografia, que convocarien la seva memòria per a analitzar els efectes subjectius de la violència i tot allò que els documents d'arxiu semblessin eludir i que queda tanmateix adherit a la paraula viva del testimoni. D'altra banda, els seus testimonis es van convertir en la pedra angular d'una nova onada de documentals que presentava la seva relació amb la guerra des d'uns paràmetres considerablement diferents als dels anys setanta i vuitanta<sup>4</sup>.

Com a exemple, els documentals de Jaime Camino exemplifiquen a la perfecció la manera com la cultura espanyola ha modificat l'ús i el valor dels testimonis com a portadors d'història i de memòria. A *La vieja memoria* (1977), pel·lícula pionera, articulava una tensa narració de la guerra a partir dels testimonis de figures clau en la contesa com Dolores Ibárruri, Federica Montseny, Enrique Lister..., el valor dels quals estava directament relacionat amb la dimensió història dels testimonis i amb la possibilitat d'escoltar veus silenciades durant dècades de dictadura i exili. Tanmateix, 24 anys després, *Los niños de Rusia* (2001) recollia les veus dels testimonis de desconeguda identitat i filiació política, la legitimitat dels quals no radicava en la seva activitat o les seves responsabilitats en el moment de la contesa sinó que, per contra, derivava del fet d'haver viscut una experiència certament excepcional.

Aquest canvi en l'elecció dels testimonis i en el valor de la seva paraula testimonial no resultava, ni molt menys, anecdòtic, ja que modificava profundament la representació del passat que ambdues pel·lícules proposaven. En primer lloc, d'una visió global del procés polític republicà i de la guerra l'atenció passava a centrar-se en un element de molta menor centralitat per al desenvolupament de la història d'Espanya més lligat a l'experiència vital d'unes quantes persones. En segon lloc, els testimonis passaven de ser actors principals del procés polític i militar a individus anònims, subjectes més aviat pacients (en sentit gramatical) d'aquest procés en el qual poc van poder-hi influir. En tercer lloc, el valor fonamental de les seves veus es desplaçava de la importància històrica d'una versió dels esdeveniments durant molt de temps censurada a la densitat i excepcionalitat de l'experiència d'aquests subjectes anònims i a la peculiar relació afectiva que aquests imprimien a la seva representació dels fets, totalment subjectiva.

Aquest viratge estava estretament lligat a l'emergència del que Annette Wieriorka ha anomenat l'*era del testimoni* (1998): l'estadi cultural on aquell que ha viscut els esdeveniments apareix com el més legítim per a representar-los i la paraula prenyada d'afectivitat del qual sembla presentar un grau de veritat i interès impossible

---

## NOTES

4 | Sobre la posició enunciativa del testimoni i la seva relació amb la construcció de la memòria hem reflexionat àmpliament a Peris Blanes (2005). Sobre els usos contemporanis del testimoni en relació a les polítiques de memòria en el cas paradigmàtic de Xile, ens hem estès a Peris Blanes (2008).

d'assolir pel discurs analític de la historiografia. Una era, per tant, que ha abandonat —sense esperit alliberador— les antigues jerarquies entre els discursos que refereixen al passat, incloent-los en un espai líquid que manca de punts fixos als quals lligar la seva legitimitat.

Els documentals de Camino són un símptoma d'aquest procés, però mostren un respecte pel discurs del testimoni i per la seva articulació en el discurs global dels seus documentals que els allunyen de la *doxa* general sobre el tractament dels testimonis en els discursos de la memòria. De fet, en l'origen d'aquella reivindicació del testimoni com a espai de producció de la veritat històrica hi ha, sens dubte, la voluntat de donar legitimitat a veus anònimes que poden aportar sabers sobre l'esdevenir històric que la historiografia tradicional no contempla. En aquest sentit, la valoració de la veu dels testimonis i supervivents va constituir, en un primer moment, un gest de gran abast polític i cultural, que intentava desmuntar els relats oficials sobre el passat recolzant-se en altres veus díscòles, silenciades per la memòria oficial. Tanmateix, la manera com la indústria cultural recent ha inclòs els testimonis en el seu si s'allunya molt d'aquesta empena original, encara que utilitzi la seva aura reivindicativa per atorgar-se valor.

Al contrari, la centralitat que en els darrers anys han anat guanyant els testimonis en la indústria cultural està directament relacionada amb la seva alta rendibilitat dramàtica, atès que, més enllà del seu interès històric, els testimonis presenten inevitablement una representació subjectivada i molt marcada afectivament dels esdeveniments del quals dóna compte. No és d'estranyar, doncs, que l'actual proliferació de documentals, programes televisius i reportatges periodístics que tracten els testimonis com a elements privilegiats de la seva sintaxis, estiguin menys atents a la fiabilitat de les seves dades i a la profunditat de l'anàlisi que a la possibilitat de produir una representació dels esdeveniments amb una alta càrrega dramàtica, que no representi els processos històrics en abstracte sinó vinculats als seus efectes concrets —i generalment, dolorosos— en una subjectivitat determinada. En molts casos, els esdeveniments, les seves causes i la seva lògica històrica passen a un segon pla enfosquits per les poderoses emocions que la seva rememoració provoca en el testimoni.

Dues consideracions hauria de fer al respecte. En primer lloc, que el procés que Wieviorka descriu com la consolidació de "l'era del testimoni" constitueix la dimensió cultural i simbòlica d'un fenomen més ampli que concerneix a les polítiques institucionals, a les lluites socials i que Vinyes ha descrit com la "institucionalització del subjecte-víctima", basada en la valoració del patiment de les víctimes com a gest fonamental per a una gestió del passat traumàtic des dels paràmetres de la ja comentada *ideologia de la reconciliació*:

---

Más que una persona (una biografía, un proyecto), el *sujeto-víctima* constituye un lugar de encuentro con el que el Estado genera el espacio de consenso moral sustentado en el sufrimiento impuesto (...). Un espacio que reúne a todos, desde el principio de que todos los muertos, torturados u ofendidos son iguales. Algo que resulta tan indiscutible empíricamente como inútil y desconcertante a efectos de comprensión histórica, al disipar la causa y el contexto que produjo el daño al ciudadano. Ese aprovechamiento del *sujeto-víctima* genera un espacio en el que se disuelven todas las fronteras éticas (Vinyes, 2010).

En segon lloc, que l'escena d'un supervivent que narra la seva versió dels esdeveniments ha estat incorporada i assimilada per l'esfera audiovisual fins al punt de sotmetre-la a la seva pròpia lògica i a les seves rutines de producció. La versió cinematogràfica de *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003), portava aquest gest a les seves últimes conseqüències: en diverses escenes l'actriu Ariadna Gil, en el seu paper de Lola Cercas —transsumpte a la pantalla de Javier Cercas— s'entrevistava amb testimonis reals com Joaquim i Jaume Figueres, Daniel Angelats i María Farré, que ja havien aportat el seu testimoni a la novel·la i que, per tant, estaven dramatitzant i ficcionalitzant el seu propi acte de testimoniar. D'aquesta manera, els testimonis es veien obligats a simular els signes d'espontaneïtat del seu discurs, els efectes de la improvisació i fins i tot les seves reaccions davant les preguntes de la protagonista. La planificació cinematogràfica muntava en continuïtat, establint-ne un perfecte *raccord*, les imatges d'una estrella de cine interpretant un paper de ficció i les dels testimonis reals Figueres, Angelats o Ferré.

Això suposava incloure definitivament la paraula testimonial en la lògica de l'espectacle. Condensava, a més, l'ètica de la representació sobre la qual la pel·lícula —que no la novel·la en la qual es basava— se sostenia. L'aplaudiment generalitzat que va obtenir ens permet pensar que aquesta és, a més, l'ètica de la representació que sosté bona part de la nostra cultura: és a dir, que no hi ha contradicció entre les formes de l'espectacle i les de la representació històrica; més encara, que no hi ha diferència substancial entre el rostre d'una estrella de cine i el d'un supervivent de la guerra, i cap violència ha d'operar, per tant, en el muntatge de les seves imatges.

## 5. El testimoni i el museu ecumènic

Això no vol dir que el testimoni i la figura de testimonis i supervivents no puguin tenir un lloc en representacions crítiques i políticament disruptives del passat recent. Exemples com les pròpies pel·lícules de Camino o múltiples documentals produïts per associacions



---

de memòria i plataformes socials indiquen camins pels quals els testimonis, entrant en diàleg amb altres discursos i sabers sobre el passat, poden integrar-se perfectament en representacions complexes sobre el passat recent, que aportin llum sobre els fenòmens històrics als quals alludeixen i sobre la natura de les vivències als quals s'hi van abocar.

Tanmateix, no és aquesta la tendència majoritària en la indústria cultural actual, en la qual el valor polític dels testimonis ha estat progressivament enfosquit per la seva rendibilitat dramàtica i per la seva alta capacitat d'impacte emocional. Aquest ús majoritari del que és testimonial condensa, segons el meu parer, bona part de les tendències culturals que s'han anat analitzant en aquest article: privatització i subjectivació de la memòria, creació d'efectes sensorials, descausalització dels esdeveniments, hiperafectivitat... En poques paraules, l'ús estandarditzat dels testimonis concreta i porta a l'extrem les tendències generals d'aquesta memòria estandarditzada, consagrada per la indústria cultural i per les institucions com la *bona memòria* (Vinyes 2009: 25), vinculada culturalment a l'anomenada ideologia de la reconciliació.

S'ha assenyalat al principi d'aquest article el caràcter confús del paradigma de la memòria en la cultura actual, relacionat amb la seva doble vessant, sovint asimètrica: la de la reivindicació política i la de la reconstrucció afectiva. Doncs bé, l'emergència del testimoni (real o ficcionalitzat) com a discurs privilegiat i de la víctima com a figura totèmica ha dut a desequilibrar encara més la balança entre aquestes dues dimensions dels discursos culturals sobre el passat. D'aquesta manera, la mera enunciació pública de l'experiència dels testimonis, en tant com trencava el 'silenci' de la Transició i rehabilitava la veu dels actors oblidats de la història s'ha presentat, en si, com un acte cívic, moral i polític lligat a la idea del 'deure de memòria'.

Potser per això, bona part dels discursos culturals que intentaven representar el passat recent han tendit cap a una certa automatització en la representació de la realitat històrica de la que parlaven, atès que la pròpia enunciació de la idea de memòria —fos com fos— semblés legitimar-los definitivament. En aquest context, la figura dels vells testimonis de la guerra o de la repressió ha estat utilitzada per catalitzar un tipus de representació que, eludint una lectura política dels conflictes, desenvolupa fins a l'extrem els components afectius que la guerra i la dictadura poden provocar en la societat actual, deixant en suspens qualsevol consideració moral al voltant d'ella.

Una pel·lícula com *Extranjeros de sí mismos* (2000, Javier Rioyo i José Luis López-Linares) condensa, segons el meu parer, bona part dels problemes i contradiccions als quals aquest tipus de representació ens enfronta en l'actualitat. La pel·lícula afrontava

---

un repte d'aparença impossible: abordar des d'una mateixa òptica i sensibilitat tres experiències d'un significat històric molt diferent: la de les tropes feixistes que la Itàlia de Mussolini va enviar a Espanya durant la guerra, la de les Brigades Internacionals que van recolzar el govern de la República i la dels integrants de la Divisió Blava que van participar en la II Guerra Mundial a favor de la causa alemanya. L'única forma de donar coherència estètica a aquesta associació tan peregrina consistia a representar les seves experiències a través dels records carregats d'emotivitat dels ancians combatents. La radical divergència política dels seus projectes semblava enfosquida, doncs, per una tonalitat emotiva més o menys homogènia.

Hubo un tiempo no tan lejano en que muchos jóvenes apasionados o manipulados eligieron hacer la guerra. Llegaron de todo el mundo, dispuestos a morir o matar en una edad más propicia al amor.

Sobre el fons abstracte i indeterminat d'una albada i de la música melancòlica de Miles Davis, la veu càlida d'Emma Suárez obria la pel·lícula amb aquestes paraules i donava la doble clau de sentit que travessava tota la pel·lícula. D'una banda, inscrivía la guerra civil en un passat simbòlicament tan llunyà que de vegades semblava irreal, propi d'un temps mític. D'una altra banda, atribuïa a l'experiència política dels joves combatents d'abans una intensitat vital que en els nostres dies semblés reservat a altres tipus de vivències. D'aquesta manera, la pel·lícula es presentava a ella mateixa com un discurs que salvava una sèrie de veus condemnades a l'oblit i que, ahora, reivindicava una forma de la passió política que semblés desapareguda en aquests temps. És curiós que, una vegada autolegitimada amb aquest gest, la pel·lícula es desentengués de la natura del conflicte polític del qual parlava i es dedicés a rastrejar únicament les ressonàncies afectives que havia adquirit en la consciència dels testimonis.

Aquesta evocació d'un altre temps, intens com pocs, a través de la veu emocionada dels testimonis, permetia esborrar d'un cop de ploma l'heterogeneïtat de les tres experiències de les quals la pel·lícula intentava retre compte. Això explica que en alguns moments, la pel·lícula presentés una forta empatia respecte els cerimonials nítidament feixistes que els excombatents italians celebraven en les seves reunions commemoratives dels anys noranta. Efectivament, des del record dels ancians feixistes, aquestes cerimònies posseïen un grau d'emoció i de justícia idèntica a la dels vells lluitadors antifeixistes, que també narraven a càmera, amb veu tremolosa, el seu record emocionat dels anys de guerra.

Aquesta trivialització de les opcions polítiques dels combatents per la hiperemocionalitat pròpia del record dels ancians no revestia més importància si no respongués a una lògica cultural bastant més

---

generalitzada. Aquella en la qual l'ús estandarditzat dels testimonis personals produeix una mirada carregada d'emotivitat envers el passat en la qual, de forma paradoxal, la reivindicació política de la memòria substitueix l'anàlisi de les opcions i posicions polítiques del passat per l'exploració de les seves ressonàncies afectives en el present. En molts casos, com l'exemplificat per *Extranjeros de sí mismos*, confon elements d'una significació històrica molt diversa en mirar-los des d'una perspectiva emotiva.

L'èxit cultural d'aquest tipus de representacions del passat és sens dubte la conseqüència dels processos anteriorment descrits, i especialment de la centralització del dolor de la víctima com a subjecte privilegiat de la representació, que substancialitza la idea de violència separant-la dels projectes històrics i socials als quals va acompanyar i va fer possible. Es tracta, en efecte, d'un exemple perfecte del que Ricard Vinyes ha anomenat un museu ecumènic (2010), en el qual intenta convocar-se la memòria (emocional, no política) de tots els bàndols enfrontats:

el escenario de múltiples formatos en el que es asumida y representada la igualdad de todas las *confesiones* (opciones, ideas, éticas, políticas...) con el resultado de constituir un espacio altamente autoritario, pues lejos de presentar la pluralidad de memorias, las diluye en el relato de un éxito colectivo -la reconciliación, que ha dejado de ser un proyecto político para convertirse en un mero discurso ideológico- y que es presentado como la única memoria posible, la *buena memoria* (Vinyes, 2010).

Aquest espai autoritari, que dilueix les diferents memòries — políticament enfrontades i amb projectes de país divergents i excloents— en un relat unitari de reconciliació, ha aconseguit envair i modificar la lògica i els plantejaments de les cultures de la memòria a Espanya. Afortunadament, no tots els espais culturals han sucumbit a les seves dinàmiques cada vegada més estandarditzades, però el cert és que la indústria cultural ha imposat en els darrers anys unes lògiques per a la representació del passat recent que, malgrat la seva aparença de neutralitat, han dut a terme un gest profundament ideològic que consisteix, precisament, en l'esborrat de la causalitat història i la dissolució del conflicte polític.

Més que això, i com s'ha analitzat al llarg d'aquest treball, rellegint els processos històrics des de l'angle del seu impacte emocional i subjectiu, han convocat l'empatia de lectors i espectadors, incidint únicament en el drama afectiu i deixant en suspens la comprensió cabdal de la situació històrica presentada. Només d'aquesta manera s'entén que, a l'Espanya actual, el record emocionat d'un tinent feixista tingui el mateix valor que el d'un vell brigadista internacional: el que importa d'ells és la seva alta funcionalitat dramàtica, l'emoció que ambdós testimonis traslladen a l'espectador, la manera com ambdós remouen les seves entranyes. Molt probablement, el buit

ètic en què aquesta tendència cultural situa lectors i espectadors hauria de convertir-se en un motiu de preocupació per a la societat espanyola actual.

---

## Bibliografía

- Barthes, Roland [1968] (1987) "El efecto de realidad" *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós: 179-187.
- Cercas, Javier. (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- Díaz Pérez, Eva. (2008) *El club de la memoria*. Barcelona: Destino.
- Gómez López-Quiñones, Antonio. (2006) *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española*. Madrid: Iberoamericana/ Vervuert.
- Martínez Pisón, Ignacio. (2005) *Enterrar a los muertos*. Seix-Barral.
- Monroy García, Eugenia. (2008) *El pretérito narrado, un debate del presente. Un acercamiento a la relación entre la última narrativa sobre la Guerra Civil española y la memoria colectiva*. Trabajo de máster, inédito, UAB.
- Peris Blanes, Jaume. (2005) *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Peris Blanes, Jaume. (2008) *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*. València: Quaderns de Filologia.
- Prado, Benjamín. (2006) *Mala gente que camina*. Madrid: Alfaguara.
- Rosa, Isaac. (2004) *El vano ayer*. Barcelona: Seix-Barral.
- Rosa, Isaac. (2007) *¡Otra maldita novela de la guerra civil!* Barcelona: Seix-Barral.
- Sánchez Biosca, Vicente. "La memoria impuesta. Notas sobre el consumo actual de imágenes del franquismo". *Pasajes* 11 (2003): 43-50.
- Rosa, Isaac. (2006). *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la memoria*. Madrid; Alianza.
- Soler, Antonio. (1999) *El nombre que ahora digo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Vinyes, Ricard. "La reconciliación como ideología" *El País* 12/08/2010
- Vinyes, Ricard. (2009) "La memoria del Estado" *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. (Vinyes, ed) Barcelona: RBA: 23-66.
- Wieviorka, Annette. (1998) *L'ère du témoin*. Paris: Plon.