

DISCURSOS CULTURALES, MEMORIA HISTÓRICA Y POLÍTICAS DE LA AFECTIVIDAD (1939-2007)¹ CULTURAL DISCOURSES, HISTORICAL MEMORY AND AFFECTIBILITY POLICIES (1939-2007)

Helena López
(University of Bath)

I/C - Revista Científica de
Información y Comunicación
2009, 6, pp363-381

Resumen

En este artículo planteo, dentro del marco de los Estudios de la Memoria, una deconstrucción de las nociones de memoria y exilio para entender cómo y por qué sus usos hegemónicos (académicos, culturales, políticos, sociales) están al servicio de una concepción nostálgica y sentimental del pasado. Con atención a dos casos de estudio (la película de 1962 *En el balcón vacío* y ciertas prácticas culturales en el nuevo milenio), propongo un análisis no melancólico de los regímenes económicos, discursivos y emocionales que informan la memoria de la Guerra Civil y el franquismo.

Abstract

*This paper aims to deconstruct, within a Memory Studies framework, the notions of memory and exile in order to understand how and why its hegemonic uses (academic, cultural, political, social) are to the service of a nostalgic and sentimental conception of the past. Focusing on two case studies (the 1962 film *En el balcón vacío* and certain cultural practices in the new millennium), I propose a non-melancholic analysis of the economic, discursive and emotional regimes informing the memory of Civil War and Francoism.*

Palabras clave

Memoria / Afectividad / Cultura / Exilio republicano / Guerra Civil española / Ley de Memoria Histórica.

Keywords

Memory / Affectibility / Culture / Republican exile / Spanish Civil War / Historical Memory Act.

¹ Este artículo es una revisión del trabajo que presenté en octubre de 2006 en el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela como parte del seminario, organizado por María Ruido, "Documentalidades/1. Sobre imaxes, lugares e políticas da memoria".

Sumario

1. *En el balcón vacío: condiciones de producción y representación*
2. *Memoria y afectividad en el nuevo milenio*

Summary

1. *En el balcón vacío: production and representation conditions*
2. *Memory and affectibility in the new millennium*

...y esa costumbre que se llama patria.
"Doña Jimena Díaz de Vivar".
María Teresa León

¿Qué sentido tiene encerrar todo en una frontera, darle
nombre y dejar de amarlo donde el nombre cambia?
¿Qué es el amor al propio país? Nada bueno.
"La mano izquierda de la oscuridad".
Ursula K. Le Guin

El modelo teórico-metodológico propuesto por los Estudios de la Memoria (*Memory Studies*) es una respuesta, originada en "el giro lingüístico" que populariza el debate postmoderno en los años 80, a algunas de las inercias conceptuales asociadas a los sistemas de conocimiento dominantes². Se trata de un incipiente campo de investigación organizado, fundamentalmente, a partir de dos premisas. En primer lugar, la problematización de categorías de análisis transparentes, esencialistas y totalizadoras. Viene planteando, con especial productividad, la puesta en crisis de varios conceptos centrales a las epistemologías de la tradición liberal y humanista ("Historia", "sociedad", "sujeto", "cultura nacional"). En segundo lugar, y de acuerdo con el cuestionamiento conceptual al que me acabo de referir, los Estudios de la Memoria reclaman la desfetichización de fuentes tradicionales de consulta (archivos, formas culturales hegemónicas como la literatura o el cine canónicos, etc) a favor de una amplia gama de prácticas, formaciones y discursos sociales y culturales (Samuel, 1994, pp. 3-6).

A partir de estas dos premisas se busca entender la capitalización del pasado en el presente. Es decir, cómo, dónde, por qué y quién organiza el

2 Para una historia detallada de la configuración de los Estudios de la Memoria véase las introducciones de Susannah Radstone y Katharine Hodgkin a los volúmenes colectivos *Contested Pasts. The politics of memory* y *Regimes of memory*. Véase también el editorial de Hoskins et alii del primer número de la recién creada revista *Memory Studies*.

reciclaje de la memoria en una comunidad. Los Estudios de la Memoria, por lo tanto, se interesan en el examen de esta compleja red de administración del recuerdo y el olvido. Y esto tanto desde perspectivas “de arriba abajo” (*top-down*), preocupadas por cuestiones de memorias públicas, oficiales o hegemónicas, como “de abajo a arriba” (*bottom-up*), más orientadas hacia aspectos de memorias privadas, marginales o resistentes. Creo que es interesante notar cómo, de una manera ciertamente parecida a lo ocurrido en el trayecto de institucionalización de los Estudios Culturales, los Estudios de la Memoria tienen su origen precisamente en perspectivas “de abajo a arriba”, muy comprometidas con agendas políticas deseosas de identificar lugares teóricos desde los que conceptualizar posibilidades de agencia y contestación. Susannah Radstone, en un interesante artículo del año 2005 sobre los riesgos políticos de una celebración excesiva de las posibilidades agenciales y resistentes de individuos y grupos sociales, reclama un regreso al análisis de instituciones y discursos dominantes que, a la vista está, se ven dotados de una extraordinaria fuerza de interpelación ideológica. En el contexto de los Estudios Culturales la advertencia de Radstone sintoniza con aquella de quienes reivindican trabajos que tomen muy en serio cómo las relaciones de poder, sin menoscabo de su dimensión discursiva, están profundamente inscritas en condiciones materiales y económicas específicas.

Me interesa en lo que sigue deconstruir, o trazar la genealogía, de la noción de exilio que ha manejado el discurso académico en su análisis de *En el balcón vacío*, película-emblema del exilio republicano español. Además querría proponer una lectura alternativa que movilice conceptos de memoria y exilio que no renuncien a su capacidad de intervención política. Anticipo ya que, en mi opinión, el desplazamiento forzoso de medio millón de mujeres y hombres después de la guerra civil española en 1939 no fue sino la dramática visibilización de cómo las ansiedades producidas por el proyecto moderno del estado-nación (que habían ya dado lugar al conflicto bélico de 1936) no dispusieron de una resolución plenamente satisfactoria (Graham, 2002, p. 1). Esta incapacidad por resolver los antagonismos que se vinculan a la construcción del estado-nación moderno y la idea de ciudadanía que lo acompaña continúa hoy manifestando, como examinaré en la segunda sección de este artículo en relación con las políticas de la memoria en el estado español en el nuevo milenio, las limitaciones del concepto de comunidad política organizado por la modernidad. Valga advertir que las formas culturales de las que me ocuparé no agotan la reflexión crítica de un tema tan complejo como el del recuerdo sobre el enfrentamiento civil de 1936 y sus dramáticas consecuencias. Pero sí creo que los itinerarios de análisis que voy a describir apuntan hacia posibles espacios de reflexión para un entendimiento heteroglósico de las historias sobre nuestro pasado. Asimismo, veremos cómo la diversa disponibilidad material de estas historias da cuenta de los regímenes de valor (afectivo,

simbólico, político, económico) que las regulan y, por lo tanto, de su desigual inversión en el presente. La relevancia teórica y política de un concepto de exilio que reconozca su naturaleza heterogénea y su relación crítica con el tiempo presente ha sido señalada por algunos de los más reconocidos estudiosos de la cultura del exilio republicano español, a través de la afortunada expresión “dialogizar el exilio” (Caudet, 1998) o del término “interxilio” (Naharro-Calderón, 1999b).

Por lo tanto, y en función tanto de la crítica al estado moderno contenida en el exilio republicano español de 1939 (o al menos en las propuestas de algunas/os de sus integrantes) como de su activación en el nuevo milenio, creo que es posible hablar de una auténtica política diaspórica que además, en su trayecto histórico desde la España de entonces hasta hoy, evidencia significativamente cómo recordar (y olvidar) es siempre un acto fundamentalmente político-afectivo. Por esta razón es posible hablar de una ética de la memoria, a la que Walter Benjamin se refiere en su célebre *Tesis para una filosofía de la historia* como “la tradición de las/los oprimidas/os”³. Esta tradición asegura la solidaridad, crítica y reactualizada, con el tiempo discontinuo de quienes fueron expulsadas/os del estado franquista. Y pienso aquí no sólo en las/los exiliadas/os sino también en diversas formas de represión en el interior: asesinatos, penas de prisión, persecución, depuración profesional, etc. Este deber moral hacia el pasado, que convierte el ejercicio del recuerdo en un acto de justicia y reparación hacia otras/os, es el resultado de las propias condiciones de diseminación desordenada de la memoria: “An ethics of sustainability rests on the twin concepts of temporality and endurance, that is to say a nomadic understanding of memory” (Braidotti, 2006, p. 165). Y es este mismo efecto centrífugo el que ha convertido también a los Estudios de la Memoria en un campo disciplinar de contestación teórica a los modelos historiográficos convencionales (Radstone y Hodgkin, 2003^a, pp.2-9). Una contestación, por cierto, que es ya central en el pensamiento de Nietzsche y Benjamin y que el postestructuralismo adoptará como uno de sus postulados básicos. Foucault expresa inmejorablemente en su artículo de 1971 “Nietzsche, Genealogía e Historia” la naturaleza de este asalto a la autoridad falsamente naturalizada de la tradición historiográfica:

³ “The tradition of the oppressed teaches us that the ‘state of emergency’ in which we live is not the exception but the rule. We must attain to a conception of history that is in keeping with this insight. Then we shall clearly realize that it is our task to bring about a real state of emergency, and this will improve our position in the struggle against Fascism” (Benjamin, 1992, pp. 248-249).

It is necessary to master history so as to turn it to genealogical uses, that is, strictly anti-Platonic purposes. Only then will the historical sense free itself from the demands of a suprahistorical history. [It is necessary] a use of history that severs its connection to memory, its metaphysical and anthropological model, and constructs a counter-memory, a transformation of history into a totally different form of time. (Foucault, 1977, p. 160).

1. En el balcón vacío: condiciones de producción y representación

Regreso ahora a interrogar la genealogía de la noción de exilio que ha manejado la crítica especializada al interesarse por esa película de culto que, como se ha dicho en muchas ocasiones, es la única cinta *del exilio y sobre el exilio republicano español* (Colina, 1982, p. 662)⁴.

Jomi García Ascot, exiliado en México inmediatamente después de la guerra civil a la edad de doce años (Mateo Gambarte, 1997: 135-142), dirige en 1962 *En el balcón vacío*. La película, coescrita con los también exiliados Emilio García Riera y María Luisa Elío, está basada en un breve relato autobiográfico de Elío⁵.

La historia cuenta el trayecto biográfico de Gabriela. Su infancia en España en los años treinta, el estallido de la guerra civil, la detención y muerte del padre, la huida con la madre y hermana a zona republicana, el exilio a Francia y luego a México y, finalmente, los recuerdos de la Gabriela adulta, interpretada en la pantalla por la propia Elío, en la Ciudad de México.

La narrativa fílmica quiere reproducir formalmente uno de los elementos fundamentales del funcionamiento de la memoria individual: la suspensión de la ficción de una temporalidad progresiva. El tiempo de la memoria, como he señalado con anterioridad al referirme a su efecto de diseminación, es un tiempo acumulativo que se reelabora imaginativamente. Esta temporalidad no lineal, asumida por la tradición anti-historicista, se instala en un presente continuo replicado visualmente en la película a través de dos estrategias. En primer lugar, el uso de la voz en *off* de la Gabriela adulta en gran número de secuencias. Además, una disposición argumental no convencional desde el punto de vista narrativo, vertebrada en torno a un

4 Para el tema del exilio republicano español y el cine véase Gubern, 1976. Para el caso particular de México véase Rodríguez, 1997 y Colina, 1982.

5 Publicado con título homónimo en 1995 en México como parte de su libro *Cuaderno de apuntes*.

collage de imágenes de inspiración onírica. Al final de la cinta la Gabriela adulta regresa imaginariamente desde su exilio a la casa familiar deshabitada. La desnudez fantasmal de la puesta en escena se agudiza con un primer plano de la protagonista que, en un gesto de profundo desamparo, exclama:

Jugar conmigo, no me dejéis aquí en el balcón; no me dejéis sola, venir a jugar conmigo, no dejéis que esos cuatro hombres con fusiles se lleven a papá, no vayáis a dejar que caigan esas bombas sobre nosotros, ¿no veis que mamá dice que no tiene miedo, pero es mentira?, venir a jugar conmigo que si no, después ya no podremos hacer nada, que nos habrán separado y será ya tarde; no esconderos, jugar conmigo, volver, volver a estar en casa, venir, ayudarme, ayudarme por favor, ayudarme que yo no sé por qué he crecido tanto. (Elío, 1995, p. 35).

Una lectura estrictamente formalista, fiel a la literalidad expresiva de la representación textual de esta última secuencia de *En el balcón vacío*, apunta a una interpretación filosófica de la película. Se trataría de una meditación nostálgica sobre el tiempo perdido, sobre la infancia como una pérdida irrecuperable, sobre el exilio como un tiempo mítico fatalmente expulsado de la historia. Esta ha sido la lectura dominante en la crítica más solvente (Alonso, 1999; Castro de Paz, 2004; Cate-Arries 2003; Colina, 1982, pp. 669-671; Company, 1999; García Riera, 1976, pp. 117-119⁶; Gubern, 1976, pp. 174-177; Naharro-Calderón, 1999a; Rodríguez, 1997; Sánchez Biosca, 2004; Sicot 2006; Tuñón, 2001).

La versión en clave nostálgica proviene de un modelo de análisis formalista que, a pesar de ser sugestivo, desestima algunos de los elementos en juego. Uno de ellos, que me interesa muy particularmente, tiene que ver con el reconocimiento (o no) de la posibilidad de agencia política de los discursos exiliados. No existe ninguna duda de que la lectura nostálgica de *En el balcón vacío* empatiza ideológicamente con el sustrato político del relato fílmico. Sin embargo, esta empatía no impide la aceptación teórica de la autoridad, casi ontológica, del estado-nación como categoría de análisis cultural y político. Con esto no quiero negar las extremas dificultades materiales que enfrentaron las/los exiliadas/os a partir de 1939. Ni quiero tampoco decir que no fuesen, en efecto, marginadas/os tanto de las historias políticas y culturales de los países de adopción como del proceso de democratización en España a partir de

⁶ García Riera recoge además en el volumen VIII de su *Historia Documental del Cine Mexicano* un repertorio muy amplio de reseñas críticas contemporáneas al estreno de la película.

1975. Es decir, no pretendo subestimar los efectos reales del estado-nación como fuerza estructurante fundamental de la modernidad. Lo que intento subrayar cuando identifico el reconocimiento teórico del estado-nación como catalizador de una interpretación nostálgica del exilio, es que precisamente su problematización radical como herramienta de análisis cultural posibilita una comprensión alternativa de los discursos exiliados. En otro orden de cosas, aunque directamente relacionado con mi propia argumentación para el caso que nos ocupa, la teoría cultural viene argumentado que la posición del sujeto/cultura diaspóricos pone de manifiesto hasta qué punto nuestros mapas cognitivos, y las disciplinas sociales y culturales que se les asocian, continúan aún situados en una concepción de comunidad político-cultural de carácter fuertemente territorial. Hoy en día las implicaciones tanto políticas como epistemológicas de la persistencia de una de las formaciones constitutivas de la modernidad, a pesar de la creciente erosión de su autoridad, son de suma importancia y necesitan una profunda reconsideración en el debate tanto público como académico. Se trataría, como expone García Canclini en relación con los efectos de la globalización en Latinoamérica, de desontologizar tanto la condición jurídica de los individuos como, en el terreno de la especulación intelectual, el discurso de las Ciencias Sociales y de las Humanidades:

Vimos que el actual desarrollo de las ciencias sociales desalienta la búsqueda de identidades esenciales, sean de etnias, naciones o continentes. Preguntarse por el “ser latinoamericano” es una ocupación todavía prolongada por algunos filósofos o críticos literarios, y por políticos populistas o intelectuales de izquierda, indiferentes a las nuevas condiciones que la globalización tecnológica y sociocultural (no sólo el neoliberalismo) impone a las utopías de épocas pasadas. La información antropológica y sociológica sobre la transnacionalización de la economía y la cultura quitó verosimilitud a aquellos proyectos de ontología social y política. (García Canclini, 2004, p. 139).

De una manera muy interesante, la advertencia de García Canclini no sólo tiene validez en el contexto de la globalización y de nuevas condiciones transnacionales. Creo que la necesidad de un vocabulario no esencialista y anti-totalizador puede iluminar muchos aspectos de nuestra relación con el pasado y, consecuentemente, activar la desmistificación de ciertas categorías modernas. Para el caso de *En el balcón vacío*, la adopción de un marco analítico no mediado por las estructurales gnoseológicas del estado-nación posibilita, frente a la tendencia crítica dominante que he apuntado con anterioridad, una lectura anti-nostálgica. Creo que la legitimidad de una reapropiación

anti-nostálgica de la película de García Ascot, o por lo menos comprometida con lo que Svetlana Boym denomina “nostalgia reflexiva”⁷, proviene de dos cuestiones. Por un lado, las condiciones materiales de producción de la cinta. Por el otro, la dimensión de género como elemento simbólico-discursivo principal de la narrativa filmica. Estas dos cuestiones, que voy a examinar en más detalle a continuación, no apuntan hacia el ejercicio de una melancolía derrotada ni, siguiendo la propia teorización de Boym, ensimismada con una idea mítica del origen y de la nación. Se trata, por el contrario, de una nostalgia que aspira a la emancipación y que evidencia, por lo tanto, la viabilidad de una auténtica política diaspórica.

Jomi García Ascot, el director de *En el balcón vacío*, fue uno de los miembros fundadores en la Ciudad de México del grupo Nuevo Cine, formado en abril de 1961 con el primer número de la revista homónima. Nuevo Cine, inspirado en muchos sentidos por la *Nouvelle Vague* francesa, aglutinaba a toda una serie de artistas e intelectuales (García Ascot, García Riera, José de la Colina, Salvador Elizondo, etc.) interesados en proponer una alternativa radicalmente crítica a la situación de la industria del cine en México a principios de la década de los sesenta. El principal motivo de preocupación tenía que ver con una industria cinematográfica dominada por un populismo que fomentaba la red clientelar del estado mexicano, ya a esas alturas muy poco saludablemente identificado con el Partido Revolucionario Institucional (PRI). Nuevo Cine buscaba abrir, más allá de la hegemonía de las superproducciones domésticas, nuevos espacios independientes de expresión experimental (García Riera, 1976, pp. 10-11, 117-121; Rodríguez 2006).

En el balcón vacío es una de las tres películas independientes que se filmaron en México en 1962 (García Riera, 1976, p. 10). Tanto la producción (presupuesto de 4,000 dólares reunidos por amigas/os) como la realización (actores y actrices no profesionales, cámara de 16 mm) tienen una cualidad *amateur*. A pesar de su éxito en un par de festivales internacionales, la película nunca fue estrenada comercialmente (Colina, 1982, pp. 669-670; García Riera, 1976, p. 114).

Lo que me interesa señalar en relación con las condiciones de producción de la película más importante del grupo Nuevo Cine es precisamente el hecho, creo que no accidental, de haber sido realizada por exiliadas/os españolas/es. La versión idealizada de la acogida de las/os refugiadas/os españolas/es anti-fascistas por el gobierno de

7 En *The future of nostalgia*, Svetlana Boym desarrolla un doble concepto de nostalgia – recuperativa y reflexiva- altamente productivo para mis propios propósitos: “Re-flection suggests new flexibility, not the reestablishment of stasis. The focus here is not on recovery of what is perceived to be an absolute truth but on the mediation on history and passage of time. [...] Reflective nostalgia does not pretend to rebuild the mythical place called home” (Boym, 2001, pp. 49-50).

Lázaro Cárdenas —a pesar de que sí sea cierta la generosidad de esta importante decisión política— con frecuencia olvida la hostilidad con la que éstas/os fueron recibidas/os por diversos sectores de la sociedad mexicana. Tomás Segovia, poeta y actor en la cinta de García Ascot y como él también exiliado en México con muy pocos años, apuntaba que “[e]l nacionalismo demagógico estaba muy presente en el medio cultural y era peligroso protestar o firmar manifiestos cuando se hablaba con la ‘ce’ y se tenía todavía el pasaporte español” (Tuñón, 2001, p. 71). No parece sorprendente, por lo tanto, que una de las contestaciones más radicales al cine mexicano de principios de los sesenta proviniera de un “gachupín”, hijo de exiliados republicanos españoles, quien declaraba a la revista *Positif*: “Lo que yo quiero no es entrar en el encuadre de un cine nacional” (Tuñón, 2001, p. 73). Esta declaración de intenciones repolitiza el significado de *En el balcón vacío* en las circunstancias a las que acabo de aludir. Pero además, y de manera fundamental, la cinta manifiesta una resistencia frontal, tanto por su cualidad de película exiliada como por su propósito de contestación al cine mexicano, a marcos analíticos organizados alrededor de la noción de “cultura nacional”.

El segundo elemento en el que quiero detenerme tiene que ver con el género de Gabriela, responsable de la voz enunciativa en la cinta. La crítica ha acudido a una interpretación psicoanalítica absolutamente pertinente: el balcón/frontera vendría a dar cuenta de la fractura traumática entre el orden semiótico preedípico y el orden simbólico. La angustia de esta pérdida traumática del placer presimbólico se hace inmediatamente equivalente en el relato fílmico a la melancolía (en el sentido freudiano de incorporación patológica del objeto perdido, frente al proceso terapéutico del duelo) inherente a todo exilio. Ahora bien, creo que es muy relevante interrogar las propias condiciones epistemológicas de la narrativa psicoanalítica: ¿por qué la angustia de la pérdida? ¿por qué la angustia de la pérdida de la infancia (ese lugar presimbólico) por un lado y, por el otro, la ansiedad suscitada por la separación del estado-nación?

Alicia Alted Vigil, en un excelente artículo sobre la relación entre historia y narración en *En el balcón vacío* señala que: “No se puede entender la película en su verdadera dimensión si no partimos de tres claves. [...] En segundo término se debe subrayar que fue una mujer, que se quedaba en casa recomponiendo las piezas del rompecabezas de un mundo perdido mientras su marido se iba a trabajar, quien escribió el guión original y los diálogos” (Altred, 1999, p. 131).

En primer lugar, Alicia Altred está indicando un aspecto marginal, pero con profundas consecuencias para la política simbólica de la narrativa fílmica, de la gestación de la película de García Ascot. Como ya he referido con anterioridad, en el guión participaron el propio director, Emilio García Riera y María Luisa Elío. Pero la historia, y de hecho gran

parte del texto cinematográfico, están basados en un breve relato de la propia Elío. En 1960 García Ascot viaja a La Habana para rodar, a petición del gobierno cubano, dos episodios de la trilogía que se llamaría *Cuba 58*. María Luisa Elío, a la sazón esposa de García Ascot, lo acompaña a la isla. Y es precisamente durante esta estancia cuando, inspirada por la atmósfera revolucionaria, comienza a dar forma literaria a sus recuerdos de la guerra de España:

Estábamos en Cuba en aquel momento —evoca María Luisa Elío— y un poco el ambiente de Cuba, de la gente que venía de la sierra y demás, nos recordaba bastante a la guerra de España. Yo no había escrito nunca, pero me puse a hacerlo sin decirle nada a mi marido, porque me parecía una tontería. El se iba a trabajar y yo me quedaba escribiendo. (Alted, 1999, p. 131).

Veamos cómo las condiciones de género de la escritura original definen la trayectoria de la narrativa visual. Es ya un lugar común de la teoría cultural la asimilación de la organización familiar a la estructura del estado-nación: en ambas existe una centralización de la autoridad⁸. A esta asimilación recurre precisamente *En el balcón vacío* a través de una narrativa edípica: la pérdida de la infancia (entrada en lo simbólico) se identifica con la pérdida del espacio nacional (entrada en el exilio). Persiste la pregunta que apunté con anterioridad: ¿Por qué han de ser éstas pérdidas angustiosas?

El modelo sexo/género dominante establece que la resolución edípica no es posible en el caso de la mujer. La suya no es sino una individuación defectuosa, dependiente de la autoridad masculina. La condición del exilio es, en este sentido y en su relación opositiva al estado-nación, una figuración solidaria con el modelo edípico al que acabo de referirme. Es evidente, por lo tanto, que la angustia de la separación sólo es admisible en función de un vocabulario que asume, como constitutivo de su propia lógica, la autoridad del padre y el estado. Con esta puntualización no quiero (ni de hecho puedo) negar la literalidad de la subjetividad emocional de Gabriela (su angustia) en la pantalla. Sí me interesa, sin embargo, sugerir una lectura analítica que examine el discurso socio-cultural que subyace a esta representación cultural y que, según mi punto de vista, la crítica especializada reproduce y naturaliza.

Esta posición precaria —tanto del sujeto femenino como del sujeto exiliado— puede concebirse como un lugar conceptualmente ventajoso. En

8 "There are close connections between the structure of the family and the structure of the nation. Militarization and the centralization of authority in a country automatically entail a resurgence of the authority of the father" (Fanon, 1967, p. 142).

ambos casos, nos encontramos con un lugar desde donde es posible construir una crítica radical a los modelos hegemónicos de sexo/género y del estado-nación. Y en este sentido la angustia y la nostalgia del exilio puede encontrar un modo de convertirse en una auténtica política diaspórica. No en vano, y como señalé en páginas anteriores, son un grupo de exiliadas/os españolas/es quienes llevan a cabo una crítica del cine nacional mexicano. Creo que una lectura anti-nostálgica de *En el balcón vacío* es factible si atendemos tanto a las condiciones de producción de la película, como a la marca de género que construye la narrativa edípica de la cinta. En ambos casos, el rastro de una política diaspórica se deja sentir en el impulso de contestación a la autoridad del estado y patriarcal. Si en el primer caso la crítica es abierta y explícita, en el segundo se trata de una reapropiación *a posteriori*, aunque me gustaría creer que legítima. Se trata, en este último caso, de reconocer las raíces culturales del dolor del sujeto en su entrada al universo simbólico. Además, éstas en la representación fílmica se encuentran sobredeterminadas por una subjetividad femenina que, según nuestros relatos culturales nos han enseñado tradicionalmente (incluidos el psicoanálisis freudiano y lacaniano), no tiene *nunca* cabida en el orden simbólico. Pero la identificación de esta narrativa edípica clásica que construye el personaje de Gabriela en el texto fílmico contiene, precisamente en razón de su propio esfuerzo deconstructivo, una lectura anti-esencialista de la estructura emocional de la historia de tono profundamente anti-nostálgico.

2. Memoria y afectividad en el nuevo milenio

Hasta aquí, mi aproximación crítica a la película *En el balcón vacío*. Con ella he intentado reclamar una posición de agencia —una política diaspórica— para el sujeto exiliado/mujer. Las condiciones materiales y simbólicas de la cinta, como he intentado explicar, creo que posibilitan —frente al tono general adoptado por la crítica especializada— una lectura anti-nostálgica de la memoria exiliada de alcance activamente político. En las páginas que quedan me propongo reflexionar sobre las implicaciones actuales de un entendimiento no melancólico de los discursos sobre la memoria.

En los últimos años el debate en torno a la memoria de la República, la guerra civil, el exilio republicano y la dictadura franquista ha experimentado un creciente interés público en el estado español (Espinosa, 2006; Labanyi, 2008). El impacto en el terreno de la política institucional viene demostrando que este tema no es reducible, a pesar de que se trate de un aspecto importante al que me referiré a continuación, a una cuestión de espectacularización del pasado. Tanto el

PSOE (Partido Socialista Obrero Español) como el PP (Partido Popular), desde luego con distinto grado de legitimidad histórica, han dado muestras de una instrumentalización electoral del asunto. A propósito del 100 aniversario del nacimiento de Max Aub el escritor Rafael Chirbes sintetizaba ejemplarmente en una frase el significado de esta disputa: “Quién se come a Max Aub” (Chirbes, 2003, 31 de mayo). La naturaleza orgánica de la metáfora da cuenta de cómo las políticas oficiales de la memoria se convierten en auténticos procesos de digestión cultural para engordar la imagen de grupos políticos y organizar el consenso entre el electorado. El proceso político ha culminado recientemente con dos decisiones de alcance desigual: la declaración oficial del 2006 como Año de la Memoria Histórica y la aprobación en el Congreso de los Diputados en 2007 de la llamada Ley de Memoria Histórica cuya tramitación, dicho sea de paso, experimentó muchas dificultades debido a las diferencias entre los distintos grupos políticos⁹. Las medidas oficiales, a pesar de su absoluta necesidad, están a menudo viciadas por las limitaciones de una política de la memoria basada en iniciativas “de arriba a abajo” que, por definición, se basan en la lógica *darwinista* del estado. El carácter cauteloso de la Ley de Memoria Histórica es un ejemplo muy claro de las precauciones que toma el estado español a la hora de asumir responsabilidades¹⁰.

La Ley de 7 de julio de 2006 sobre la declaración del año 2006 como Año de la Memoria Histórica establece que:

En el tiempo transcurrido desde la recuperación de las libertades, tras cuarenta años, se han dictado numerosas disposiciones, tanto por el Estado como por la Comunidades Autónomas, dirigidas a reparar, en la medida de lo posible, a quienes padecieron persecución durante el régimen franquista y a proporcionarles recursos o compensarles por lo que perdieron¹¹.

9 Sin duda la causa contra el franquismo abierta por el juez Garzón en septiembre de 2008, y que lamentablemente no puedo examinar con detalle en esta ocasión, constituye un momento importantísimo del debate sobre la memoria en España. La controversia suscitada en distintos espacios de la esfera pública pone de manifiesto hasta qué punto, como vengo manteniendo en este artículo, la relación pasado-presente está sujeta a distintas estructuras discursivas y afectivas (por supuesto también materiales) insertas en pugnas por el poder (de nuevo discursivo, económico, etc).

10 Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura. Boletín Oficial del Estado num. 310 (27-12-2007). http://www.boe.es/g/es/bases_datos/doc.php?coleccion=iberlex&id=2007/22296 [con acceso el 20-12-2008]

11 Ley 24/2006, de 7 de julio, sobre la declaración del año 2006 como Año de la Memoria Histórica. Boletín Oficial del Estado num. 162 (8-7-2006: 25573). http://www.boe.es/g/es/bases_datos/doc.php?coleccion=iberlex&id=2006/12309 [acceso el 20-12-2008]

Es precisamente el límite impuesto por “la medida de lo posible” el aliciente de políticas de la memoria que actúen más allá de gestos retóricos para añadir a éstos una dimensión de reparación jurídica y moral. En la esfera de la acción política la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, desde su fundación en el año 2000, o el Foro por la Memoria, de orientación comunista, vienen cumpliendo este papel: el de una memoria de lo casi imposible¹². Con apenas ayudas del estado estas organizaciones se dedican a la exhumación de decenas de fosas comunes en las que grupos franquistas arrojaron, durante la primera postguerra, los cadáveres de miles (aproximadamente 30,000) de desaparecidas/os. En un valiosísimo artículo sobre la productividad de una etnografía de la memoria traumática en España, el antropólogo Francisco Ferrándiz señala una cuestión que me parece fundamental. La memoria material de la guerra y la feroz represión que le siguió sólo puede ser comprendida en toda su complejidad si atendemos a la estructura afectiva subyacente y a las respuestas emocionales que genera. Es decir, necesitamos modelos de análisis que examinen cómo los individuos se relacionan con el estado y cómo éste, a su vez, da forma a la subjetividad política de sus ciudadanas/os:

[E]xhumations and other activities concerned with dead bodies and their representations are extremely rich, if complex, ethnographic locations in which to explore the emergence of social trauma and its diffusion in the social fabric, condensing many interwoven processes ranging from low emotions to high politics. (Ferrándiz, 2006, pp. 7-8).

La llamada “guerra de esquelas” mantenida en septiembre de 2006 en los diarios *El País*, *El Mundo* y *ABC* constituye también un excelente espacio de visibilización de esta política de la afectividad. Dicho de otro modo: este ejemplo demuestra que los afectos generados por debates políticos no son respuestas *simplemente* psicológicas, sino que suponen en sí mismos formas políticas de relación de las/os ciudadanas/os con las instituciones del estado (Ahmed, 2004, p. 56). Fue precisamente la polémica suscitada por el proyecto de la Ley de Memoria Histórica a la que me acabo de referir, el motivo que llevó a familiares de partidarias/os de Franco y a familiares de anti-fascistas a la publicación de diversas necrológicas en los medios que he mencionado. La profunda inversión afectiva en el vocabulario empleado para recordar la muerte de sus antepasados revela hasta qué punto la memoria transgeneracional de la guerra es un asunto que informa, esencialmente, la cultura política

¹² Para una explicación de las diferencias de tipo ideológico encarnadas por cada una de estas organizaciones véase Ferrándiz, 2006, pp. 8-10.

de los individuos en el presente. Y esto no a través de un proceso de simple referencialidad, sino de una complicada reformulación afectivo-imaginativa del pasado en el presente. Por otro lado, creo que este asunto evidenciará también que esta transmisión intergeneracional puede asumirse como una auténtica forma de conocimiento histórico en la medida en que construye relatos sobre la guerra que, no por mucho menos fundados que las mejor documentadas historias políticas y sociales sobre la guerra en España (un golpe militar contra el legítimo gobierno republicano y la ilegitimidad del estado autoritario que le siguió; la guerra no era inevitable; la institucionalización de un aparato represor en el bando de los sublevados y durante 36 años de dictadura, etc.), dejan de ser auténticas maneras -a pesar de su carga ideológica o de su miseria moral- con las que la gente se representa a sí misma como parte de una comunidad.

En lo que se refiere al campo cultural no cabe duda de que el tema de la memoria ha sido en los últimos años, y continúa siendo, una de las grandes atracciones de las industrias culturales. El riesgo de despolitización asociado a la industria y los discursos de la nostalgia es obvio. Se trata, de hecho, de un efecto derivado de la relación que la consumidora/espectadora establece con la mercancía/espectáculo. Pero la espectacularización del mensaje no creo que oblitere *completamente*, o no en el caso que nos ocupa, ni su alcance afectivo ni su contenido ideológico. En un reciente artículo publicado en el periódico *El País* José Vidal-Beneyto señalaba que el revisionismo historiográfico de la guerra y la dictadura sostiene que “excesos y tropelías, con asesinatos incluidos, se cometieron en los dos bandos y que lo mejor es cubrir ese pasado con un tupido velo” (Vidal-Beneyto, 2008, 20 de diciembre, p. 29)¹³. En el ámbito de la novela también existen posturas que, desde el relativismo moral, defienden que vencedores y vencidos a la postre salieron perdiendo y que, tanto al esfuerzo de unos como de otros, debemos nuestra cultura democrática¹⁴. Sobre las consecuencias de una sentimentalización transhistórica del sufrimiento, en el contexto de la actual avalancha editorial de testimonios de víctimas de la guerra civil española, explica Jo Labanyi:

13 Francisco Espinosa ofrece en su *Contra el olvido. Historia y memoria de la guerra civil un excelente recorrido por la historiografía revisionista española*.

14 El repertorio de obras de ficción publicadas en las distintas lenguas oficiales del estado español que tienen la memoria como tema o subtema es, desde el punto de vista tanto generacional como de orientación política, vastísimo. Para un reciente y exhaustivo análisis de este asunto véase Gómez López-Quiñones, 2006.

Pero el resultado de este énfasis sobre las víctimas inocentes es una visión despolitizada que permite la idea de la equivalencia del sufrimiento en los dos bandos. [...] Pese a sus buenas intenciones, la siguiente despolitización -reforzada por la concentración sobre las víctimas, soslayando la cuestión de la responsabilidad de tanto sufrimiento- no permite la comprensión histórica que sería necesaria para conseguir la superación del pasado. (Labanyi, 2006, p. 94).

Por otro lado, novelistas como Benjamín Prado en *Mala gente que camina* (2006) o Isaac Rosa en *el vano ayer* (2004) y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007), se comprometen con lo que al principio de este artículo denominaba una ética de la memoria. Su punto de vista no busca el revanchismo, pero sí encuentra muy saludable una relación no sentimental con el pasado que reconozca el distinto grado de responsabilidad asumido por sus protagonistas.

Pero el campo literario está constituido por diversas fuerzas, a las que se les asigna un capital cultural determinado, que a menudo dan prueba de mecanismos de visibilización desigual. Ciertos libros de ficción, así como ciertos trabajos de divulgación histórica, tienen un alcance en el mercado posiblemente más extenso que el asignado a otras formas culturales no por ello menos significativas. En páginas anteriores señalaba lo que a mi entender eran las ventajas del modelo de análisis cultural propuesto por los Estudios de la Memoria. Por un lado, la desfetichización de prácticas culturales canónicas a favor de un repertorio más amplio de fuentes para el rastreo de los procesos de recuerdo/olvido. Por otro, la adopción de perspectivas de análisis de “abajo a arriba” que propician una dispersión de las posiciones de los sujetos. Este efecto centrífugo, opuesto tanto a la voluntad de homogeneización de las políticas oficiales como a los imperativos del mercado editorial, pone muy seriamente en duda la validez teórica de categorías totalizadoras como la de “memoria colectiva”. Un ejemplo, entre muchos, me servirá para ilustrar este punto.

Las memorias de guerra y exilio de muchas activistas vinculadas al grupo libertario Mujeres Libres evidencian los problemas implícitos en una simple recuperación de las voces de las mujeres exiliadas (Berenguer, 2004; Delso, 1998; VV.AA, 1999). Este tipo de ejercicio recuperativo parte de la suposición de que la experiencia de ser mujer es una condición transparente de ciertos sujetos. Un análisis discursivo, sin embargo, de las narrativas personales de las anarquistas a las que me he referido y, pongamos por caso, el relato autobiográfico de María Luisa Elío al que he aludido en la primera sección de mi trabajo, manifiesta diferencias enunciativas nada desdeñables. La intersección de diversas divisiones sociales –de género, afiliación política y muy especialmente de

clase- determina discursos sobre el pasado decididamente distintos. Lo que para mujeres de clase trabajadora y activas en el movimiento libertario supuso la guerra –una situación excepcional de cambio revolucionario- no tiene mucho que ver con la situación de amenaza que experimentó la burguesía liberal a la que pertenecía Elío. En palabras de Sara Berenguer: “Para la mayoría de las mujeres, sumisas e ignorantes, la revolución fue como un estallido de luz que vino a nosotras y nos abrió un camino, que hasta entonces habíamos tenido vedado” (Berenguer, 2004, p. 13).

Por otro lado, recurrentemente en las autobiografías de muchas de las mujeres vinculadas a Mujeres Libres es importante notar cómo la revolución tenía un elemento de subversión de los modelos de género apenas reconocible en el recuerdo de sus compañeros de lucha. De modo que el recuerdo de unas y de otros, a pesar de la coincidencia en la lucha anti-fascista y en el empeño por establecer condiciones revolucionarias de transformación del estado burgués, difiere en lo que respecta a una redefinición de las conductas de género. Hay que recordar que para la línea dominante del anarquismo, así como para otros grupos de izquierda, la abolición del capitalismo (y del estado), facilitaría automáticamente el fin de otros niveles de opresión, incluido el de género. Las narrativas personales de muchas mujeres ponen seriamente en entredicho la aceptación no problemática de esta postura.

Y ya por último, y de acuerdo con mi argumentación sobre la posibilidad agencial de la posición de la exiliada, los relatos de estas anarquistas son un testimonio de cómo la lucha política iniciada en España en los años treinta continuó infatigablemente durante su exilio en otros contextos nacionales (y a pesar de ellos como vimos en el caso de *En el balcón vacío*). La gran mayoría participó en la Resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial, y a lo largo de su vida continuaron involucradas, desde el exterior, en diversas actividades de oposición al régimen de Franco.

Los discursos de la memoria hoy en día corren el riesgo de reificación retórica, espectacular y nostálgica. Una aproximación meramente recuperativa de las voces perdidas, a pesar de las buenas intenciones, se encuentra también bajo esta misma amenaza melancólica. He querido proponer, sin embargo, que la deconstrucción de muchas y distintas memorias historiza el recuerdo, lo sitúa en un lugar que está en el pasado pero también, en razón de su temple histórico, en el presente. La descripción de estos itinerarios materiales, simbólicos y emocionales de la memoria pone de manifiesto, a su vez, los regímenes de valor (económico, discursivo y afectivo) que los informan y que, consecuentemente, determinan tanto sus condiciones de visibilidad en el espacio público como su significado. Y es precisamente esta continuidad entre *entonces* y *ahora*, esta reinversión del pasado en el presente, la razón por la que es posible

hablar de una ética de la memoria. Asumir tanto que no hay que abrir las heridas, como comprometerse con lo contrario, son inevitablemente posturas éticas en la medida en que ponen de manifiesto, aunque sea con desigual legitimidad histórica y moral, cómo la historia siempre está sujeta a versiones.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Alonso, Ch. (1999). Una mirada hacia lo perdido: *En el balcón vacío*. *Archivos de la Filmoteca*, 33, 141-149.
- Alted, A. (1999). *En el balcón vacío o la confluencia entre escritura fílmica y escritura histórica*. *Archivos de la Filmoteca*, 33, 131-139.
- Benjamin, W. (1992). Theses on the philosophy of history. En *Illuminations* (pp.245-255) London: Fontana.
- Berenguer, S. (2004). *Entre el sol y la tormenta. Revolución, guerra y exilio de una mujer libre*. Valencia: L'Eixam Edicions/Fundació Salvador Seguí.
- Boym, S. (2001). *The future of nostalgia*. New York: Basic Books.
- Braidotti, R. (2006). *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Cambridge: Polity.
- Castro de Paz, J.L. (2004). *En el balcón vacío* (Jomi García Ascot, 1962). El film exiliado o la ventana del fantasma. En *Cine y exilio. Forma(s) de la ausencia* (pp. 19-59). A Coruña: Vía Láctea.
- Cate-Arries, F. (2003). War through a girl's eyes, exile in a woman's voice: cinematic images of memory's hiding places in *En el balcón vacío* (1963). *Letras peninsulares*, 16.1, 205-213.
- Caudet, F. (1998). Dialogizar el exilio. En M. Aznar Soler (Ed.), *El exilio literario español de 1939* (pp. 31-55). Barcelona: Gexel.
- Colina, J. de la (1982). Los transterrados en el cine mexicano. En *El exilio español en México. 1939-1982* (pp. 661-678). México: Salvat/FCE.
- Company, J.M. (1999). El exilio y el reino. Cinco notas sobre *En el balcón vacío*. *Archivos de la Filmoteca*, 33, 163-167.
- Chirbes, R. (2003, 31 de mayo). Quién se come a Max Aub. *Babelia*, 601, 4-5.
- Delso, A. (1998). *Trescientos hombres y yo. Estampa de una revolución*. Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo.
- Elío, M.L. (1995). *En el balcón vacío*. En *Cuaderno de Apuntes* (pp. 31-35). México: CNCA/Ediciones del Equilibrista.
- Espinosa, F. (2006). *Contra el olvido. Historia y memoria de la guerra civil*. Barcelona: Crítica.
- Fanon, F. (1967). *Black skin, white masks*. New York: Grove Press.
- Ferrándiz, F. (2006). The return of civil war ghosts: the ethnography of exhumations in contemporary Spain. *Anthropology today*, 22.3, 7-12.

- Foucault, M. (1977). Nietzsche, Genealogy, History. En *Language, Counter-Memory, Practice* (pp. 139-164). Oxford: Blackwell.
- García Ascot, J. (1962). *En el balcón vacío* (película).
- García Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- García Riera, E. (1976). *Historia documental del cine mexicano (1961-1963)*. México: Ediciones Era.
- Gómez López-Quñones, A. (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- Graham, H. (2002). *The Spanish Republic at War. 1936-1939*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gubern, R. (1976). *Cine español en el exilio*. Barcelona: Lumen.
- Hoskins, A., Barnier, A., Kansteiner, W. y Sutton, J. (2008). Editorial. *Memory Studies*, 1.1, 5-7.
- Labanyi, J. (2006). Historias de víctimas: la memoria histórica y el testimonio en la España contemporánea. *Iberoamericana*, VI, 24, 87-98.
- Labanyi, J. (2008) (Ed.). The politics of memory in contemporary Spain. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 9.2.
- Mateo Gambarte, E. (1997). *Diccionario del exilio español en México*. Pamplona: Ediciones Eunete.
- Naharro-Calderón, J.M. (1999a). *En el balcón vacío* de la memoria y la memoria de *En el balcón vacío*. *Archivos de la Filmoteca*, 33, 152-161.
- Naharro-Calderón, J. M. (1999b). Cuando España iba mal: aviso para navegantes desmemoriados. *Insula*, 627, 25-28.
- Prado, B. (2006). *Mala gente que camina*. Madrid: Alfagura.
- Radstone, S. y Hodgkin, K. , eds (2003a). *Contested Pasts. The politics of memory*. London: Routledge.
- Radstone, S. y Hodgkin, K., eds (2003b). *Regimes of Memory*. London: Routledge.
- Radstone, S. (2005). Reconciving binaries: the limits of memory. *History Workshop Journal*, 59, 134-150.
- Rodríguez, J. (1997). La aportación del exilio republicano español al cine mexicano. *Taifa*, 4, 197-224.
- Rodríguez, M.S. (2006). De la Nouvelle Vague au groupe Nuevo Cine: influence(s) avez-vous dit?. En B. Brémard y B. Sicot (Eds.). *Images d'exil: En el balcón vacío, film de Jomi García Ascot (Mexico, 1962)* (pp. 63-76). Paris: Université de Paris X-Nanterre.
- Rosa, I. (2004). *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral.
- Rosa, I. (2007). *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*. Barcelona: Seix Barral.
- Samuel, R. (1994). *Theatres of memory. Past and present in contemporary culture*. London: Verso.

- Sánchez Biosca, V. (2004). Le film comme lieu de mémoire: *En el balcón vacío* et l'exil mexicain des Espagnols. *CINÉMAS*, 15.1, 65-79. También reproducido en B. Brémard y B. Sicot,(Eds.). *Images d'exil: En el balcón vacío, film de Jomi García Ascot (Mexico, 1962)* (pp. 27-38). Paris: Université de Paris X-Nanterre.
- Sicot, B. (2006). Entre mémoire et oubli: Jomi García Ascot, cinéaste et poète. En B. Brémard y B. Sicot,(Eds.). *Images d'exil: En el balcón vacío, film de Jomi García Ascot (Mexico, 1962)* (pp. 7-25). Paris: Université de Paris X-Nanterre.
- Tuñón, J. (2001). Bajo el signo de Jano: *En el balcón vacío*. *Historias*, 48, 67-81. También reproducido en B. Brémard y B. Sicot,(Eds.). *Images d'exil: En el balcón vacío, film de Jomi García Ascot (Mexico, 1962)* (pp. 39-61). Paris: Université de Paris X-Nanterre.
- Vidal-Beneyto, J. (2008, 20 de diciembre). Los codiciados frutos del olvido. *El País*, 29.
- VV.AA (1999). *Mujeres Libres. Luchadoras libertarias*. Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo.

