

diccionario

nario

de la

memoria

colectiva

RICARD
VINYES
(DIRECTOR)

gedisa

DICCIONARIO

DE LA MEMORIA COLECTIVA

gedisa
editorial

© De los autores, 2018
© Del director, Ricard Vinyes, 2018
© De la traducción del alemán, Ilana Marx
© De la traducción del francés, Albert Berenguer
© De la traducción del inglés, Xavier Gaillard Pla
© De la traducción del portugués, Ana Belén Fletes Valera
Coordinación editorial y corrección: Marta Beltrán Bahón

Cubierta: Genís Carreras

Primera edición, 2018

Comité Científico:

Nancy Berthier (Sorbonne Université)
Xavier Domènech Sampere (Universitat Autònoma de Barcelona)
Claudia Feld (Núcleo de la Memoria - IDES)
Jordi Font (Universitat de Girona)
Bruno Groppo (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)
Jordi Guixé (European Observatory on Memories)
Montserrat Iniesta (El Born Centre de Cultura i Memòria)
Elisabeth Jelin (Núcleo de la Memoria - IDES)
Marta Marín Dòmine (Centre for Memory and Testimony Studies, Wilfrid Laurier University, Canadá)
Isabel Piper (Universidad de Chile)

Alessandro Portelli (Universidad de Roma La Sapienza)
Manel Risques Corbella (Universitat de Barcelona)
Valentina Rozas (Universidad Diego Portales)
Sara Santamaria (Aarhus University, Dinamarca)
Ludmila da Silva Catela (Universidad de Córdoba, Argentina)
Caroline Silveira Bauer (Universidade Federal de Pelotas, Brasil)
Javier Tébar (Universitat de Barcelona)
Ricard Vinyes (Universitat de Barcelona)
Claudia Wasserman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Derechos reservados para todas las ediciones en castellano

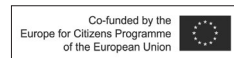
©Editorial Gedisa, S. A.
Avenida del Tibidabo, 12, 3º
08022, Barcelona
Tel. 93 253 0904
gedisa@gedisa.com
www.gedisa.com

Preimpresión:
Editor Service S. L.
www.editorservice.net

ISBN: 978-84-16919-34-5
Depósito legal: B.9535-2018

Impreso por Ulzama

Impreso en España
Printed in Spain



Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o en cualquier otro idioma.

ÍNDICE

Prefacio	21
Diccionario de la memoria colectiva	29
A <i>Abrazo, El</i> , Juan Genovés, 1976	31
Allende en la Moneda	32
Amnistía	33
<i>Angelus Novus</i>	36
Antropología forense	39
«Años de plomo» (<i>Anni di piombo</i>)	40
<i>Apartheid</i>	41
Archivo	42
Arpillera	46
Arte	48
Asesinato de Vladimir Herzog	52
Asturias	53
Atentado contra el World Trade Center, 11 de septiembre de 2001	54
Atentados de Madrid del 11 de marzo de 2004	55
Atletas afroamericanos (Tommie Smith y John Carlos) alzando el puño en los Juegos Olímpicos de 1968	57
Auschwitz	58
Autopista de los héroes	61
B Banalidad del mal	63
<i>Batalla de Argel, La</i> (<i>La Battaglia di Algeri</i> , Gillo Pontecorvo, 1966) (véase encarte)	64
<i>Batalla de Chile, La</i> (Patricio Guzmán, 1973) (véase encarte)	64

C

Berlín.....	64
Biologismo memorial	66
Bombardeo.....	67
Búnker	72
Caída del Muro de Berlín (véase también «Muro de Berlín»).....	75
Cambios metahistóricos.....	76
Campo de concentración y exterminio	77
Campo de refugiados.....	81
Cementerio civil.....	84
Centro clandestino de detención	86
Centro de detención	88
Che Guevara (foto de Korda, 6 de marzo de 1960).....	90
Ciudad inmoral.....	91
Colaboracionismo.....	91
Cómic.....	94
Comisión de Investigación para el Tratamiento del Pasado y las Consecuencias de la Dictadura del SED en Alemania, 1992	97
Comisión de investigación parlamentaria de personas desaparecidas, Uruguay	98
Comisiones de la Verdad	99
Comisión Nacional sobre la desaparición de personas (CONADEP), Argentina, 1983	103
Comisión Nacional de la Verdad, Brasil, 2012.....	104
Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (Comisión Rettig), Chile, 1990.....	106
Comisión Nacional sobre la Prisión Política y Tortura (Informe Valech), Chile, 2003	106
Comisión de la Verdad y la Reconciliación, Perú	107
Comisión para la Verdad y la Reconciliación de la República Federal de Yugoslavia	111

Commonwealth War Graves Commission	113
<i>Confesión, La (L'Aveu, Costa-Gavras, 1970) (véase encarte)</i>	114
Conmemoración del Holocausto.....	114
Conmemoraciones.....	115
Contramonumento	119
Corte Interamericana de Derechos Humanos.....	121
Corte penal internacional	123
Crimen de lesa humanidad.....	123
Crimen político (véase «Delito político»)	124
Crímenes de guerra (véase «Tribunal Internacional de Crímenes de Guerra»).....	124
Crisis de la presencia	124
Cuerpo	127
Culpa.....	129
D <i>Dark Tourism</i> (véase «Tanatoturismo»).....	131
Debate sobre <i>Shoah</i> , documental de Claude Lanzmann (1985)	131
Deber de memoria	132
Declaración de Praga.....	132
Delator	134
Delito político	136
<i>Desaparecido (Missing, Costa-Gavras, 1982) (véase encarte)</i>	137
Desaparición forzada.....	137
Desertor	138
Desnazificación (<i>Entnazifizierung</i>)	139
Desovietización	143
Detenido-desaparecido	145
Discurso de Jacques Chirac en el Vélodrome d'Hiver	145
Discurso de Luther King ante el movimiento por los derechos civiles, Washington, 1963.....	146

	Discurso de Salvador Allende en el asalto al Palacio de la Moneda.....	148
	Dos demonios, Teoría de los	149
	Dresde, bombardeo de	150
	Duelo.....	152
E	Ebro (mito, batalla, lugar de memoria).....	155
	Echar al olvido	159
	Emprendedores de memoria	161
	Escrache.....	162
	Eslóganes	163
	Espacios y monumentos de la Guerra civil española y la Dictadura franquista	166
	<i>Espíritu de la colmena, El</i> (Víctor Erice, 1973) (véase encarte)	167
	Exhumaciones (véase también «Fosas comunes»).....	167
	Exilio	171
F	Familismo	175
	Fosas comunes (véase también «Exhumaciones»).....	176
	Fotografía	178
	Frontera	184
G	Genocidio.....	189
	Genocidio de los gitanos.....	192
	Gernika.....	195
	Golpe de Estado en España, 23 de febrero de 1981.....	196
	<i>Grief Tourism</i> (véase «Tanatoturismo»).....	198
	Grupo de Memoria Histórica (Colombia, 2007)	198
	<i>Guernica</i> (Pablo Picasso, 1937)	200
	Guerra civil española	200
	Guerra de Secesión americana.....	205
	Guerrilla antifranquista (véase «Guerrilla en Europa»).....	206
	Guerrilla (en América Latina).....	206

Guerrilla (en Europa)	208
Guerrillero (véase «Guerrilla»)	211
Guerrilleros sandinistas con un cuadro de Somoza	211
Gulag.....	212
H Hacer las paces con el pasado.....	217
<i>Historia oficial, La</i> (Luis Puenzo, 1985) (véase encarte).....	218
Hiroshima y Nagasaki	218
Historia-memoria	220
<i>Holocausto (Holocaust, serie de Marvin J. Chomsky, 1978)</i> (véase encarte) ...	223
Hornos de Lonquén, Chile	223
<i>Hundimiento, El (Der Untergang, Oliver Hirschbiegel, 2004)</i> (véase encarte)	224
I Impunidad.....	225
Instituto polaco para la Memoria Nacional	228
Interpretación	230
J Judicialización de conflictos	235
Juicios.....	235
Justicia transicional.....	239
Justicia universal.....	243
L Lenin, derribo de la estatua de	247
Ley memorial.....	247
Leyes de Punto Final y Obediencia Debida	249
<i>Lista de Schindler, La (Schindler's List, Steven Spielberg, 1993)</i> (véase encarte)	250
Literatura concentracionaria	250
Literatura del gulag	252
Literatura del Holocausto.....	255
<i>Lost Cause</i>	257
Lucha armada	258

M

<i>Lucía</i> (Humberto Solás, 1968) (véase encarte)	260
Lugares de memoria	260
Manifestación en París a favor de la independencia de Argelia.....	265
<i>Maquis</i> (véase «Guerrilla»)	266
Marcas de la memoria, Proyecto.....	266
Marchas del silencio en Uruguay.....	267
Maternalismo (véase «Familismo» y «Biologismo memorial»)	270
Mayo del 68	270
Memoria	271
Memoria antifascista.....	275
Memoria de los campos	277
Memoria colectiva.....	278
Memoria completa.....	281
Memoria cultural	283
Memoria ejemplar y literal.....	284
Memoria globital	285
Memoria de las guerras	287
Memoria histórica.....	290
Memoria justa.....	291
Memoria multidireccional.....	292
Memoria nacional.....	293
Memoria oficial	294
Memoria-prótesis.....	295
Memoria pública	296
Memoria pública del fascismo (caso italiano)	297
Memoria de la Segunda Guerra Mundial en la Unión Soviética y en Rusia ...	300
Memoria social	303
Memorial	305

Memorial de Paine	307
Memoriales, monumentos y museos del genocidio judío (en Europa y América)	308
Memorias reveladas	311
<i>Memorias del subdesarrollo</i> (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) (véase encarte)	312
Mercantilización de la memoria	312
Miedo, cultura del	314
Monumentalidad	315
Monumento	317
Monumento en memoria a los judíos asesinados en Europa: Holocaust-Manhmal	320
Movimiento estudiantil	321
Movimientos indígenas	321
Movimientos de mujeres	324
Movimiento obrero	326
Movimiento social	327
Muralismo	330
Muro de Berlín (véase también «Caída del Muro de Berlín»)	331
Museo	331
Museos de conflictos armados y de la paz	335
Museos de la memoria antisoviética	340
Museos y memoriales de derechos humanos	342
Mussolini colgado por los partisanos	344
Negacionismo	347
Nelson Mandela, <i>70th Birthday Tribute Concert</i>	349
<i>Nens perduts del franquisme, Els</i> (Montserrat Armengou, Ricard Belis, 2002) (véase encarte)	351
Nikkei Internement Centre	351
Niña tullida durante la retirada a Francia	352

N

Niña vietnamita quemada con napalm.....	353
Niño del gueto de Varsovia.....	354
«No hay mañana sin ayer»	356
«¡No pasarán!»	358
<i>Noche y niebla</i> (<i>Nuit et Brouillard</i> , Alain Resnais, 1955) (véase encarte).....	359
Nostalgia/ostalgia.....	359
«Nunca más» en América Latina.....	360
<i>Nunca más</i> , Argentina	361
O Objeto	365
Operación Cóndor.....	368
P Pacto de silencio.....	371
Paisajes.....	372
Palacio de la Moneda en llamas	373
Palimpsesto urbano	375
Pancartas de detenidos/desaparecidos.....	377
Pañuelos de las madres de Plaza de Mayo.....	380
Paradigma de la paz.....	381
Paredón.....	382
Parques memoriales.....	384
Partisano (véase «Guerrilla en Europa»)	387
«Pasado que no pasa»	387
Pedagogía de la memoria	388
Perdón.....	389
Política pública de la memoria.....	390
Posmemoria	394
Primera Guerra Mundial, memoria de la.....	395
Proceso de Núremberg (1945-1958)	400
Procesos de paz.....	401
Q Querrela de los historiadores, La.....	405

R	<i>Rambo</i> (Ted Kotcheff, 1982) (véase encarte)	407
	Reconciliación	407
	Recuerdo.....	410
	Recuerdo de la masacre de Tlatelolco (México, 1968)	411
	Recuperación de sitios.....	412
	Redes memoriales	413
	Refugios.....	414
	Reparación	417
	Representación del horror	420
	Resignificación	422
	Resistencia (véase «Guerrilla»)	423
	Resistencia ordinaria	423
	Responsabilidad	424
	Revisionismo	427
	Revolución	429
	Revolución rusa, memoria de la	433
	Ritual.....	435
	<i>Rocío</i> (Fernando Ruiz Vergara, 1980) (véase encarte).....	437
	<i>Roma, città aperta / Germania, anno zero / Paisà</i> (trilogía de Roberto Rossellini, 1945) (véase encarte).....	437
	Ronda de Plaza de Mayo.....	437
	Rosas de Sarajevo	438
	Ruinas	439
	Ruta	442
S	Shoah	445
	<i>Shoah</i> (Claude Lanzmann, 1985) (véase encarte)	448
	Silencio.....	448
	Sitio de Sarajevo	450
	<i>Stolpersteine</i>	452

	Subterráneo	453
	Subterráneo	454
T	Tanatoturismo	457
	«Tejerazo» (véase «Golpe de Estado en España, 23 de febrero de 1981»)	459
	Televisión.....	459
	Testimonio	461
	Tiananmén, Plaza de (estudiante enfrentándose a un tanque)	465
	Tortura	466
	Traidor	469
	Transiciones	471
	Transterrados.....	474
	Trauma.....	475
	Tribunal internacional de crímenes de guerra	478
	Tribunal Penal Internacional para el Lejano Oriente	479
	Turismo de duelo (véase «Tanatoturismo»).....	481
	Turismo memorial.....	481
U	<i>Última etapa, La (Ostatni etap, Wanda Jakubowska, 1948)</i> (véase encarte)	485
	Unidad Popular	485
	Universo concentracionario	486
V	Valle de los Caídos	489
	Verdad (véase «Biologismo memorial» y «Familismo»).....	491
	<i>Vergangenheitsbewältigung</i> (enfrentamiento crítico con el pasado).....	491
	Vergüenza.....	492
	Vichy (véase «Colaboracionismo»).....	494
	Víctima.....	494
	<i>Vida de los otros, La (Das Leben der Anderen, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006)</i> (véase encarte).....	498
W	<i>Wo wart ihr zwischen 39-45? Wo seid ihr jetzt?</i> (¿Dónde estabais en 1939-1945? ¿Dónde estáis ahora?).....	499

Imágenes	501
Filmografía	503
Anexo	505
África	505
América del Sur.....	510
Asia.....	515
Canadá	522
Estados Unidos.....	532
Europa	541
Europa (central y oriental).....	551
México, Centroamérica y Caribe.....	557
Relación de autores	569
Índice de nombres, lugares y conceptos	583

PREFACIO

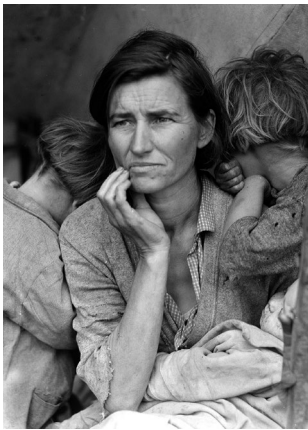
La memoria es una imagen contemporánea del pasado. Próximo o remoto, no importa; al fin y al cabo, la memoria no está sólo compuesta por el recuerdo de experiencias vividas, sino también por recuerdos transferidos o adquiridos y en buena medida negociados y acordados. Una parte del poder de fascinación de la memoria es que tiene apariencia de verdad y perpetuidad, y sin embargo es mutable; sus afirmaciones, sus significados, sin ser para nada un invento nacen de una construcción social, crecen en ella y son la expresión cultural, simbólica y narrativa —es decir, política— de una coyuntura. Es decir, que la verdad no se halla necesariamente en la memoria; pero la memoria, esa imagen socialmente construida, puede convertirse en verdad, incluso en la única verdad tolerable. O tolerada. O impuesta. La memoria no viene, a la memoria se va. Se busca, se trabaja y se concierta; es de esa última realidad que proceden muchos males y conflictos: qué concertar y con quién. Y para qué.

Esta obra tiene el propósito de ofrecer instrumentos analíticos para abordar el estudio de la memoria colectiva. Para ello alberga y describe expresiones, ideas y conceptos empleados en indagar e interrogar los procesos sociales en los que se producen y establecen las imágenes con las que decidimos componer nuestra memoria contemporánea, una forma de admitir el pasado. Al fin y al cabo la creación de narraciones políticas responde a la necesidad de que nuestras propuestas de pasado sean aceptadas —o consentidas— con el menor conflicto posible.

El conocimiento generado y acumulado por las investigaciones, ensayos y acciones relativas a la memoria colectiva, y la experiencia de su gestión pública o privada, constituye un capital intelectual, civil y ético notable y provechoso que se halla presente en la agenda política, en la planificación cultural, en los programas universitarios de enseñanza e investigación, o en el debate coloquial a pie de calle. Comprobamos que la cinematografía, las artes visuales o las creaciones escénicas muestran un interés creciente por el tema a medida que corren los años. De vez en cuando, periódicos y revistas dedican suplementos especiales a la «memoria», y las cadenas de televisión proponen debates y producen documentales centrados, por lo general, en los grandes traumas humanitarios, masacres o cualquier tipo de acto espantoso que suscite desazón o piedad sensacionales; son productos que promueven información y empatía —aunque no siempre conocimiento—, y han contribuido de manera poderosa a convertir a la víctima en sujeto institucionalizado, un ser sin tiempo, sin más

biografía que la del momento doloroso que vincula su padecer con autoridad social a costa de un encierro perpetuo en el golpe que marcó su vida.

He usado la expresión «encierro» al referirme al sujeto-víctima porque ésa es la locución que usó la protagonista de una imagen célebre. Me refiero a la conocida fotografía de Dorothea Lange *Destitute Peapickers in California; 32 Year Old Mother of Seven Children*, tomada por la autora en febrero de 1936 y en la cual aparece el primer plano de una mujer —Florence Owen Thompson— que en aquel momento de su biografía estaba sufriendo los efectos de la Gran Depresión. Aquella mujer denunció años después que el retrato en cuestión había recorrido el mundo condenándola a un estado permanente de víctima del cual ya no saldría jamás.



La madre migrante, Nipomo, California, 1936. Fotografía de Dorothea Lange.
© Dorothea Lange/album



Florence Thompson, *La madre migrante*, sosteniendo una copia de la fotografía de Dorothea Lange. Octubre de 1978.
© Ted Benson/The Modesto Bee/KPA-ZUMA/album

La diversidad de su biografía quedó universalmente atrapada, sin posibilidad de escape. Y cabe preguntarse por las consecuencias psicológicas, éticas y políticas que comporta ser encerrado en ese estatus intemporal y abiográfico que es el sujeto-víctima con su omisión de historia y proyecto. Ése es el sentimiento que se desprende de las declaraciones de su hija Katherine McIntosh —presente en la fotografía de 1936, de espaldas a la derecha—, quien en una entrevista efectuada por la CNN el 3 de diciembre de 2008, bajo el significativo título *We are ashamed*, declaró que «*fame made the family feel shame at their poverty*».¹

1. <http://edition.cnn.com/2008/LIVING/12/02/dustbowl.photo/index.html>.

Por otra parte, esa actitud ha circunscrito la mayoría de vindicaciones memoriales a programas de reparación de las acciones represivas directas, con un menoscabo sorprendente hacia la memoria popular, que sin duda incluye la violencia política y social que siempre acompaña el esfuerzo por la obtención de nuevas cotas de igualdad, pero con expresiones y datos distintos, con prácticas culturales alternativas a los relatos de las clases dominantes. Actos y tradiciones que expresan disputas importantes por la hegemonía cultural y política que, en definitiva, marca la pauta de cómo deben ser entendidas las relaciones sociales y quién las regula. Conflictos presentes en la memoria pero ausentes en el relato de las distintas subalternidades. Folklore, música, fiesta, baile, canto entre otras expresiones, forman parte de la memoria popular igualitaria y democrática en el pasado y en el presente, que deviene rápidamente pretérito. Sin ir más lejos así lo entendió el alcalde de Barcelona José Bertrán Ros, burgués, culto y emprendedor, cuando en 1853 publicó un bando municipal en el que prohibía a la clase trabajadora —y sólo a ella— el baile y el canto en el espacio público porque: «La clase obrera ha de ocuparse en trabajar y no en cantar o bailar».² El bando fue dictado tras el éxito cultural del compositor y activista político J. A. Clavé en la Barcelona de mediados del siglo XIX, que ofreció alternativas de uso del tiempo libre fuera del control de las clases dominantes con bailes nuevos, de ritmo modernizado en los pasos de contradanza, con la fiesta masiva de carnaval y en un movimiento de canto coral de gran arraigo obrerista. Lo temible es que todo ello, el baile, la fiesta, se estaba produciendo en el espacio público de un importante centro urbano, motivando grandes concentraciones de jóvenes trabajadores y trabajadoras que veían en aquella propuesta de ocio no sólo modernidad, sino una vinculación al programa político cultural de la izquierda democrática radical, del comunismo icariano y el republicanismo obrerista: «Asociaros y seréis fuertes, instrueros y seréis libres, amaros y seréis felices». Ése era el programa y ellos los protagonistas. Jóvenes que rompían el hieratismo corporal que imponía aún el modelo moral de las clases dominantes en aquel momento, y si era preciso recurrían al escarnio porque no tenían margen ni acceso a la acción política institucional. La reacción fue prohibir y perseguir. La memoria de aquellos días pervive hoy en el nomenclátor de nuestras ciudades, pero no el relato, no el sentido. Si no hay gramática no hay memoria, no hay organización simbólica ni transferencia de significados, ¿dónde se halla el sentido de los nombres y acciones? Ése es el problema de la memoria popular.

La conmemoración es un importante elemento de transmisión, un fenómeno antiguo como la sociedad, y entre las opciones conmemorativas el recurso al monumento

2. El texto del Bando en: Tomás Caballé y Clos, *José Anselmo Clavé y su tiempo*, Barcelona, 1949, pág. 100.

ha sido, durante siglos, la opción preferente en cuanto a solemnidad y ejemplaridad se refiere según las sociedades y sus prácticas culturales y religiosas. En cualquier caso, la vida política de los monumentos, durante su gestación —por ejemplo en los parlamentos y en las movilizaciones de todo tipo—, o tras su derribo —por causa de revueltas, demandas sociales, vandalizaciones, victorias o derrotas— ha generado un acervo espléndido de reflexiones y praxis. También iras y riñas tremendas; y por todo lo que le acompaña en significación social ha abierto un temario importante para los estudios ocupados en la memoria colectiva.

Observamos que los gobiernos de algunos países y ciudades realizan inversiones importantes para erigir monumentos, preservar lugares de memoria o producirlos, y crean museos o centros de interpretación para transmitir lo que haya podido acontecer. Y en esa tarea llama la atención distinguir tendencias que retornan a las propuestas memoriales decimonónicas con independencia y menoscabo de las corrientes críticas del arte conmemorativo y sus realizaciones. En lo que respecta a la Administración, y si bien depende de las prácticas culturales de cada país y sociedad, es frecuente la propensión al retorno actualizado del monumento enfático y redicho del siglo XIX para evocar grandes conquistas, triunfos tremendos o desastres rotundos; no hay más que observar el monumento *9/11 Memorial*, de Nueva York, y el debate generado a lo largo de su construcción, y aún hoy. O el proyecto conmemorativo que evoca la matanza de jóvenes socialistas en julio de 2011 en la isla de Utøya, en Noruega; un proyecto impresionante —se trata de partir la isla en dos y trasladar la tierra de la excavación frente al parlamento de Oslo para construir jardines—; un proyecto, decía, que tras ser aceptado por el gobierno noruego, ese mismo gobierno lo ha revocado no hace mucho tras quejas de grupos ecologistas, algunos intelectuales y un vecindario contrariado. O en otro sentido y contexto, el importante proyecto —recién finalizado— de la gran institución de historia europea, la European History House, dirigido por el Parlamento de la Unión Europea y establecido en el edificio de la antigua clínica Eastman, en el Leopold Park de Bruselas, con la función declarada de producir y establecer el relato de una supuesta nación europea, sus valores y sus designios, en un alarde de narrativa épica nacional de corte ochocentista. Un genuino regreso al pasado. Como si el tiempo no hubiera transcurrido para el museo, tan sólo para sus opciones técnicas de comunicación.

No es difícil percibir que las políticas memoriales de la administración pública dependen a menudo de decisiones, presiones o criterios externos. Por ejemplo, el negocio de empresas de servicios culturales destinados a la temática memorial, en especial cuando aparece vinculada a los Derechos Humanos, se ha incrementado, e incluso cabe la hipótesis de que su persistente entusiasmo productivo presiona la orientación de las administraciones, genera tendencias y establece clichés que empobrecen las

complejidades de la realidad memorial, apelando a la simplificación en nombre de la didáctica.

La opción de tematizar un territorio deprimido para promover su desarrollo económico a través del turismo memorial forma parte de los proyectos europeos y americanos de desarrollo económico regional, y ha tenido resultados de índole y aptitud diversa, y lo cierto es que para su cometido económico no ha dado malos resultados, si bien desde el punto de vista de los objetivos memoriales las opiniones y valoraciones difieren.

Que *Lonely Planet* anuncie, en el apartado de destinos de su web, una propuesta titulada *Paying tribute: where to visit famous memorials*, no debería desdeñarse para entender la situación. Tras introducir la página con la recurrente cita de George Santayana sobre el conocimiento histórico como profiláctico pedagógico para los desastres humanitarios —*those who cannot remember the past are condemned to repeat it*—, nos sugiere visitar algunos memoriales, que por su mera inclusión en *Lonely Planet*, devienen modelos. Es por ese camino que aparece el «tanatoturismo» —una de las entradas del diccionario—, que consiste en un viaje de vacaciones por los lugares que evocan muerte y dolor en cualquiera de los cinco continentes. La memoria se identifica cada vez más con el terror, una tendencia imparable. Aparecen, entre otros, Auschwitz, la prisión de Tuol Sleng en Camboya, Rubben Island en Suráfrica, o la isla de Gorée, en Senegal, que apela a la esclavitud y está colmada de visitantes. O el osario de Sedlec, en la República Checa, cuya recomendación publicitaria en la guía virtual se halla acompañada de un comentario sorprendente aunque revelador (hilariante, en realidad): «*There were no horrors committed here – it is an ossuary. Creepy, but irresistibly beautiful*».³

La complejidad social en que se construye, expande y cambia la memoria colectiva, las declinaciones diversas que toma, requiere una aproximación transdisciplinar. Ésa es la razón por la que una obra como la presente, que pretende ofrecer instrumentos de aproximación, análisis, criterios y algunas valoraciones sobre el conocimiento de la memoria colectiva en la sociedad ha requerido la contribución de profesionales de ámbitos disciplinares y laborales distintos. Cuando en 2010 planteé el interés de este proyecto a diversos colegas, había transcurrido un período de cerca de diez años de una actividad bastante intensa en viajes, seminarios, congresos, y reuniones; una actividad estimulada por la presencia y colaboración en proyectos políticos memoriales que tenían necesidades apremiantes y que informaban la experiencia académica con otro tipo de intereses y mandatos. Fue una etapa de diálogos, encuentros

3. <https://www.lonelyplanet.com/travel-tips-and-articles/paying-tribute-where-to-visit-famous-memorials/40625c8c-8a11-5710-a052-1479d2773718#>.

y acumulación de conocimientos, criterios y experiencias. A lo largo de ese trayecto coincidimos en la utilidad de compilar y procesar los conceptos que utilizábamos para nuestro trabajo académico, o de gestión cultural, las expresiones que empleaban nuestros alumnos o los gestores de museos o centros memoriales, o el significado que a determinadas expresiones daba la militancia del asociacionismo memorial y de derechos humanos, o los medios de comunicación. Así nació el propósito de este diccionario sobre la memoria colectiva. No había interés alguno en realizar una obra exhaustiva porque la exhaustividad es precientífica, pero sí deseábamos proponer una aproximación taxonómica para responder a la necesidad universal de ordenar para pensar mejor. Se trataba de una tarea de identificar, exponer e ilustrar.

El proyecto se ha construido y dirigido entre Europa y América a lo largo de siete años. En 2011, el grupo de investigación vinculado a esta obra pudo comenzar el trabajo con la financiación del Ministerio de Economía y Competitividad al obtener un proyecto I+D de Excelencia en 2011 y revalidarlo por segunda vez en la convocatoria de 2014.

El resultado final es una obra con formato de diccionario, cuya pretensión no es definir, sino ordenar y explicar instrumentos conceptuales con los que una gran diversidad de autores, de disciplinas diferentes y responsabilidades culturales diversas han abordado el conocimiento de la memoria colectiva. Para ello se aportan 269 voces o artículos realizados por 187 autores, y 43 imágenes que por la importancia que han tenido en el establecimiento de memorias comunitarias e incluso para una memoria política global contemporánea, constituyen «voces-imagen» que pareció preciso incluir.

El diccionario no incluye asociaciones, por la infinidad de grupos existentes, por la irregularidad temporal y funcional de muchos de ellos, y porque una selección difícilmente sería equilibrada, no sólo desde un punto de vista social sino también regional.

En cuanto a los espacios y lugares de memoria, tan sólo tienen una voz o artículo propio aquellos que la evolución política, social y cultural ha convertido en paradigmas, como en el caso de «Auschwitz» o «Gulag». Los lugares de memoria están presentes a través de lo que los autores han escrito y que el lector puede consultar a través del índice temático. Es decir, si bien un lugar de memoria como Treblinka no dispone de un artículo monográfico, el lector puede acudir al índice temático donde encontrará las distintas ocasiones en que este campo de exterminio es citado en la obra, y acudir a los artículos correspondientes y ver en qué contexto se habla de este campo de exterminio, en este caso hasta en siete voces distintas. Dotar de sendos artículos monográficos a lugares, espacios y monumentos significaba elaborar un catálogo, y esa no es la pretensión del diccionario. Sí se proponen, en cambio, artículos

que abarcan de modo general la realidad de museos del Holocausto, o «espacios y monumentos del franquismo», y sólo disponen de un artículo propio aquellas instituciones públicas que tienen una importancia notoria en la política del país al que pertenecen, o por su imagen global más allá del territorio que los alberga, como el Instituto Nacional de la Memoria de Polonia.

El proyecto, el programa de desarrollo, fueron avalados a lo largo de todo el proceso de elaboración por el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile, el Museu d'Història de Barcelona, el Centro Cultural Haroldo Conti de Buenos Aires, el Center of Memory and Testimony Studies de la Wilfrid Laurier University, en Toronto, y el European Observatory on Memories. La confianza de todos ellos en este empeño desde el inicio del programa de acción ha sido un estímulo y un amparo cultural sin el cual algunos caminos habrían sido más difíciles de transitar.

En cualquier caso, esta obra ha sido posible por los investigadores que en su día aceptaron el reto y se constituyeron en consejo científico dando soporte al proyecto cuando no era mucho más que una hoja de papel, y transformando aquella hoja en 600 páginas tras debates, viajes, reuniones y seminarios y encuentros de todo tipo. Pero si los redactores y redactoras de las voces no hubieran acudido al llamamiento que hicimos a su saber y a su trabajo, el propósito hubiera quedado tan sólo en ambición; por ese motivo deseo expresar un sincero agradecimiento a la disposición de colaboradoras y colaboradores que con su aportación han convertido aquel papel inicial en algo tangible y sólido. Sus trabajos, ordenados y en relación, muestran que la memoria es un bosque vivo, con ramas muertas que fertilizan el suelo y brotes verdes que cambian la dimensión del paisaje.

Ricard Vinyes

DICCIONARIO DE LA MEMORIA COLECTIVA

ABRAZO, EL, JUAN GENOVÉS, 1976

Creado en el ocaso del régimen franquista, *El abrazo* se erige como icono de la reconciliación nacional a la vez que como emblema de la liberación de los presos políticos. Un abrazo que Juan Genovés ya había representado en 1965 mediante una multitud, vista lejana y desde arriba, que se dirigía resuelta hacia un núcleo común. El cuadro de 1976 muestra el instante preciso en el que sucede ese encuentro (véase encarte pág. xxxvi, imagen 1), donde la gente se busca con los brazos abiertos. Aquí, las muestras de efusividad se confunden con el desorden de lo espontáneo, como si el artista hubiese tenido una cámara entre las manos más que una paleta. La acción se enfatiza con ese fondo vacío, esa página en blanco capaz de aplacar el tiempo y congelarlo. Esa asepsia del escenario que permite emplazar las figuras en cualquier tiempo y lugar.

El cuadro se convirtió en símbolo cuando los miembros de la Junta Democrática pidieron a Genovés un cartel para la campaña a favor de la amnistía. Desde entonces, muchos salones y despachos se empapelaron con esa imagen. Sin duda, ese cartel formaba parte de la propaganda que cubría las paredes de la oficina de

los abogados laboristas de Atocha. Fue también esa imagen, la del abrazo, la que devino en 2003 escultura pública en recuerdo y homenaje a los asesinados. No es de extrañar que en muchas ocasiones el cartel compartiera también pared con una reproducción del *Guernica*, obras que con sus fechas de creación marcaban el principio y el fin de cuarenta años de desencuentros y coacciones. Así, mientras para muchos *El Abrazo* representó la transición a la democracia y el ferviente anhelo de la definitiva reconciliación, para otros continuó representando una amenaza como emblema de la oposición al régimen franquista y como bandera de la izquierda española. Tal vez fue ésa la razón por la que, mientras el *Guernica* volvía y era expuesto en España, no sin dificultad y miedo, *El abrazo* permanecía en los sótanos del Museo Reina Sofía —en una especie de exilio interior— hasta su traslado final al Congreso de los Diputados. Sea como fuere, la imagen de *El abrazo*, alejada del destino de un cuadro siempre preso, ha sido utilizada en infinidad de ocasiones para la petición de amnistía en otros países y como símbolo de la ilusión de cambio.

Como dijo en una ocasión Genovés: «Lo pinté yo, pero no me pertenece a mí, sino a toda la gente que lo hizo suyo».

Porque un abrazo no es más que un fragmento de lo real, capaz de abrir una realidad mucho más amplia que alberga, no ya un instante, sino un continuo en el que se intuye presente, pasado y futuro. Un futuro que Genovés apunta de esperanza con la imagen de la mujer que aparece de espaldas abrazando el vacío, lo que está por llegar.

Elena Blázquez Carretero

Universidad de Castilla la Mancha

ALLENDE EN LA MONEDA



© Cordon Press

La última imagen del presidente Salvador Allende con vida en el Palacio de La Moneda condensa el proceso de ascenso al poder del proyecto democratizador representado por el gobierno de la Unidad Popular en Chile, junto a su fatal desenlace el 11 de septiembre de 1973, tras mil días de regencia.

Desde su despacho, Salvador Allende resiste el asedio militar que las Fuerzas Armadas despliegan sobre la casa de go-

bierno. Abandonado por las escoltas y guardias de Palacio, el presidente porta un casco y empuña el fusil que le obsequiara Fidel Castro, para defender su gobierno junto a un reducido grupo de colaboradores, entre los cuales estarán los primeros detenidos desaparecidos de la dictadura cívico-militar chilena. Como había anunciado, Allende caminará hacia la muerte para defender el mandato que el pueblo le ha otorgado. Negándose a pactar con las fuerzas golpistas, decide terminar con su vida antes que entregar voluntariamente su gobierno.

En los años siguientes la imagen de Allende resistiendo en la Moneda dará la vuelta al mundo, y progresivamente se consolidará como un emblema de la consecuencia ética y política reconocida por adherentes y opositores a la Unidad Popular.

En la memoria, las imágenes de Allende bajo ataque van indefectiblemente unidas a sus últimas palabras, retransmitidas radiofónicamente a la población pocos momentos antes de su muerte, y que han sido reproducidas incansablemente por distintos medios desde el 11 de septiembre en adelante. En ellas el presidente anticipa el juicio histórico y moral que caerá sobre los traidores. Allende portando su fusil en situación de combate trascenderá la memoria de la derrota para situarse en el imaginario de una memoria combatiente, que articulará la resistencia armada contra la dictadura de Augusto Pinochet. Pero también será usada para reafirmar las versiones

oficiales construidas por la dictadura sobre la Unidad Popular, que se referían a ella como un gobierno preparado para desatar la violencia y la guerra civil al interior de la sociedad chilena.

Al finalizar la dictadura, el recuerdo del presidente combatiente, así como de la lucha armada desplegada por el pueblo como estrategia de autodefensa, deberá sortear la resistencia de una memoria oficial que se construyó rechazando la violencia en sus distintas expresiones.

Loreto López González

Universidad de Chile

AMNISTÍA

Fue en Atenas, en el 404 a. C., que la amnistía apareció como dispositivo político de reconciliación. La implementó Trasíbulo tras derrotar al régimen oligárquico y represivo de los Treinta Tiranos de Atenas: la pacificación de la democracia reposaba sobre el hecho que no se molestaría a nadie por su acción en el pasado. Sólo excluía a los 30 dirigentes y a algunos magistrados y funcionarios, a quienes se condenó a muerte. Pretendía cimentar la convivencia y unidad de los atenienses en el olvido de lo pasado. Posteriormente se reprodujeron algunas decisiones en esta línea, entre las que cabe destacar el Edicto de Nantes (1598) promulgado por el rey de Francia Enrique IV, que cerraba las Guerras de Religión. En él se establecía que la memoria

«de todos los acontecimientos ocurridos entre unos y otros tras el comienzo del mes de marzo de 1585 y durante los convulsos precedentes de los mismos, hasta nuestro advenimiento a la corona, queden disipados y asumidos como cosa no sucedida...», con lo que abría la puerta a la tolerancia religiosa como nueva base de convivencia. Por ello, las dificultades con que topó fueron grandes, hasta el punto que fue derogado en 1685. Sería necesario llegar a la Revolución francesa para derogar la derogación (1790). Desde entonces, la amnistía, que tiene su pilar básico en el olvido y la voluntad de pasar página del pasado, adquirió la condición jurídica contemporánea y experimentó una amplia y diversa expansión.

Su promulgación ha exigido, habitualmente, complejos procesos políticos que han abocado a derivas distintas de las cuales destacan cuatro:

1. Las amnistías promulgadas tras un momento histórico de lucha contra la opresión, en las que el olvido se justifica por la equiparación de la violencia de los insurgentes y la de los guardianes del orden (policía, ejército...). Es la violencia en sí misma el objeto de amnistía sin tener en cuenta las razones de su uso. Sophie Wahnich, sitúa las amnistías de 1791 en Francia, de 1944-1946 en Italia y de la guerra de Argelia en Francia en esta categoría. En todas ellas se produce un dualismo equiparador: nobles *émigrés* y contrarrevolucionarios revolucionarios republicanos, patriotas-resistentes/fascistas, independentistas argelinos/ejérci-

to francés y torturadores que habían cometido crímenes de guerra, y que fueron amnistiados desde 1962 hasta 1982, de forma muy polémica.

2. El «olvido» como un elemento de políticas de reparación más amplias, y que supone la no exigencia de responsabilidades ni de restablecimiento de la verdad sobre lo acontecido, y que posibilita la reincorporación a la vida política nacional de las élites derrotadas en conflictos de poder: por ejemplo, en Chile durante el siglo XIX y principios del XX. O en España tras las guerras carlistas, al facilitar la integración de los carlistas en el sistema político liberal (si bien una parte de ellos optó por el exilio y continuarían conspirando).

3. La amnistía a represaliados por su participación en luchas sociales de contenido igualitario y/o democrático, lo que comporta un reconocimiento simbólico de los valores por los que habían sido detenidos y que se incorporan al Estado. Así, la amnistía a los *communards* en Francia (1879-1880) o las amnistías de 1931 y 1936 en España serían un buen ejemplo de cómo las nuevas repúblicas incorporan la tradición de lucha social y política protagonizada por las clases subalternas y se reconocen en la misma. La amnistía es algo más que un gesto de liberar a los presos políticos, ya que supone su reconocimiento y pasan a formar parte del patrimonio cultural y político del Estado.

4. Finalmente, las amnistías implementadas en momentos de transición

de regímenes dictatoriales o fascistas a regímenes democráticos tras la Segunda Guerra Mundial. Un significativo punto de arranque al respecto fue la amnistía a los colaboracionistas con el régimen de Vichy en Francia (1951-53) que, obviando la naturaleza de los hechos amnistiados, impuso una perversa lógica de aplicación de los Derechos Humanos a criminales de guerra. En consecuencia, supuso la tolerancia hacia los valores del régimen de Vichy y el eclipse de los valores de la Resistencia. Tuvo un peso decisivo en la implementación de una imagen aceptable del colaboracionismo, al que despojaba de la condición de crimen mayor, y coadyuvó al «desinterés» por la historia de Vichy. Las causas sustanciadas en los años 1990 contra Paul Touvier y Maurice Papon no anularían el proceso histórico de maquillaje que se había impuesto.

Uno de los principales debates alrededor de la/s amnistía/s es el derivado de su asociación con la impunidad de quienes se han visto involucrados en crímenes de lesa humanidad. Desde la validación internacional del paradigma de los Derechos Humanos, del Derecho Penal Internacional (que define delitos imprescriptibles: genocidio, desapariciones, tortura, limpieza étnica...) y la justicia universal, la exigencia de responsabilidades penales ha chocado con la vigencia de amnistías, identificadas como leyes de punto final. La denuncia y persecución de las responsables a cargo de organismos internacionales supe-

ra los estrechos marcos nacionales y, a pesar de sus limitaciones, impide tanto el olvido como la reconciliación sin la asunción de responsabilidades por los actos cometidos. Desde principios del siglo XXI, la tensión entre justicia universal y amnistías nacionales se proyecta no sólo sobre guerras y conflictos recientes (Balcanes, Afganistán, la guerra de Siria iniciada en 2011, etc.), sino también sobre regímenes democráticos que han seguido, tras arduos procesos de transición, a dictaduras criminales que practicaron la violencia y el terrorismo de Estado hasta los años setenta y ochenta del siglo XX. Los casos de España, Chile y Argentina o Sudáfrica, entre otros, son emblemáticos.

La amnistía de 1977 en España es uno de los ejemplos más complejos y relevantes. Fue la primera ley aprobada por las Cortes surgidas de las elecciones democráticas (junio de 1977), y fue celebrada por los partidos antifranquistas, que habían sido sus principales valedores: la reivindicación de la amnistía para los presos y exiliados políticos había sido un componente central del antifranquismo desde los años 1960 —y de su vertebración unitaria— hasta el punto de considerarla requisito indispensable para salir de la dictadura. Tras la muerte de Franco, la amnistía abanderó las primeras grandes manifestaciones en la calle (1976) y actos reivindicativos masivos, constituyendo la punta de lanza de la ruptura democrática, ya que suponía el restablecimiento inmediato de

los derechos individuales y las libertades democráticas. Ante esta ofensiva, el gobierno de Adolfo Suárez aprobó un decreto de amnistía (30.7.1976), con el que asumía por primera vez una reivindicación del antifranquismo, y anunciaba una voluntad reformista con el objetivo de la reconciliación nacional y de llevar a España a una «plena normalidad democrática». La medida supuso la excarcelación de la mayoría de presos políticos, pero excluía los delitos de sangre (imputables a militantes de organizaciones como ETA o el FRAP), lo que mantuvo la reivindicación de una «amnistía total» y obligó a un segundo decreto (14.3.1977) que incorporaba parte de tales delitos, si bien de forma vergonzante, ya que llegó a materializarse en extrañamientos de presos a otros países, y no en su plena puesta en libertad. La condición de decretos promulgados por un gobierno no democrático y su contenido fragmentario y limitado no permitían su reconocimiento fundacional de la democracia y de reconciliación nacional pretendido por el antifranquismo. La ley fue aprobada en octubre de 1977 por 296 votos a favor, 2 en contra y 18 abstenciones. Redactada bajo amenaza golpista explícita si incorporaba a los militares demócratas de la UMD, fue el resultado de una correlación de fuerzas de mayoría de centro derecha, y permitió la excarcelación de la mayoría de presos involucrados en actos terroristas, pero incorporó dos artículos —desapercibidos ante la euforia de la promulgación— que al-

teraron su sentido primigenio, ya que la convirtieron en una ley de punto final: la amnistía se aplicaba también (art. 2, e/f) a autoridades, funcionarios y agentes de orden público que hubiesen cometido delitos y faltas en el ejercicio de sus funciones represivas y «contra el ejercicio de los derechos de las personas». Estos artículos serían utilizados posteriormente por los tribunales para frenar las denuncias contra los responsables de delitos imprescriptibles contra los derechos humanos. Además, el juez Baltasar Garzón fue inhabilitado a consecuencia del auto que dictó en octubre de 2008, por el cual se mostraba competente para investigar la desaparición de 114.266 víctimas del franquismo, de las que responsabilizaba en primer lugar al propio Francisco Franco. Desde 2010, y ante la imposibilidad de actuar en España, familiares de víctimas han interpuesto denuncia ante los tribunales argentinos, que fue aceptada por la juez María Severini de Curbia: desde entonces, los llamamientos a responsables políticos y policiales para comparecer ante el tribunal han sido neutralizados, sobre la base de la ley de amnistía. En definitiva, la amnistía pasó de ser componente central del proyecto rupturista del antifranquismo a paraguas de la impunidad de acusados de crímenes contra los Derechos Humanos.

Un contenido obstruccionista semejante —por lo que hace a la investigación de los crímenes y del encausamiento de los responsables de la dictadura— tuvo la Ley de amnistía promulgada en 1978

en Chile por la Junta Militar. A raíz de la detención del general Pinochet en Londres (1998) cayó en desuso, si bien en la segunda década del siglo XXI ha continuado aplicándose sin que hasta el momento hayan prosperado los intentos de derogación de la misma.

En Argentina, fue el presidente Alfonsín quien tras el *Nunca más* y el juicio a las Juntas Militares (1985) aprobó las Leyes de Punto Final y Obediencia debida (1986/87) o leyes de impunidad, que fueron impugnadas por organismos y asociaciones de Derechos Humanos, en especial por las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo. Con el acceso de Néstor Kirchner al poder, fueron anuladas y declaradas inconstitucionales por la Suprema Corte de Justicia (2005), lo que abrió la puerta a la detención y juicio de militares, policías y civiles: al final de su mandato había 898 imputados por crímenes de lesa humanidad.

Manel Risques

Universitat de Barcelona

ANGELUS NOVUS

Angelus Novus es el título que Paul Klee dio a una acuarela que pintó en 1920 y que hoy se encuentra en el Museo de Israel (véase encarte, pág. xxxvi, imagen 2). La pequeña obra (31,8 x 24,2 cm.) ha cobrado gran significación para la filosofía de la historia, la estética y, especialmente, para los estudios sobre memorias, no

tanto por la trascendencia otorgada por su autor, sino por la interpretación que le asignó Walter Benjamin y la posterior circulación que su lectura ocasionó.

En *Angelus Novus*, la paleta se transforma en una combinación de colores tierra que prefiguran el desasosiego por la catástrofe mundial que había significado la Primera Guerra Mundial y por la crisis en la que Europa se veía sumida. Los materiales utilizados, la tinta china, la tiza y la acuarela, colaboran en otorgar un aspecto fantasmagórico a la imagen. En la tradición hebrea, según el Talmud, el «ángel nuevo» evoca la figura que ha sido creada para cantar un «cántico nuevo».

Benjamin adquirió la pintura de Klee en 1921 y su análisis forma parte de sus famosas *Tesis de filosofía de la historia*. La primera publicación de estas notas se hizo en Los Ángeles en 1942 bajo el título «Sobre el concepto de historia» sugerido por Adorno. Éste es el último escrito de Benjamin, quien en septiembre de 1940 se suicidó en Portbou, un pequeño pueblo en los Pirineos, escapando del nazismo. Este texto publicado póstumamente revela en un tono angustiante la necesidad de trazar nuevas líneas a partir de las cuales pensar los vínculos entre pasado, presente y futuro.

La figura del *Angelus Novus* se inserta en la construcción de una «historia material» que es propuesta por Benjamin hacia el final de su obra como la tarea central de un pensamiento revolucionario. En el centro de este proyecto se sitúa el concepto de «imagen dialéctica», empa-

rentado con la teoría de la alegoría, que desarrolla en su producción inicial. La obra de Benjamin se desarrolla en torno a tres grandes núcleos: el pensamiento de la historia, las imágenes como modo privilegiado para su análisis y por ende los medios de producción de las imágenes, y una visión mística con fuertes connotaciones estéticas que también fue evolucionando, pero que nunca abandonó. La condición estética, que no oculta su afinidad con un pensamiento mesiánico de procedencia judía, fue quizás el elemento más controvertido ya entonces en su relación con el Instituto de Investigaciones Sociológicas de Horkheimer y Adorno, y lo sigue siendo seguramente hoy en día, a pesar de que éste pueda ser también uno de los elementos que sigue otorgándole su mayor potencial. La obra de Benjamin es en sí misma metonimia de su rechazo a la totalidad: sus escritos esquivan la sistematización, la presentación unitaria, en definitiva, toda forma de absoluto.

En su concepción de la historia, los acontecimientos no suceden causalmente sino a través de saltos al pasado. El objetivo de la historia material de Benjamin consiste en despertar del ensueño mítico propuesto desde dentro de la misma historia. Se trata de sacar a la luz los discursos que como cantos de sirena encantan a cada sociedad con sus promesas de progreso (tecnológico), presentadas como justa recompensa a una recta actuación moral. La imagen dialéctica consigue sacar esta historia de la historia, situarla en otro plano (estético),

para poner de manifiesto el entramado mítico, abrir un instante de suspensión, una fractura que deja ver la historia anterior, pero también la venidera, como construcciones de un mismo presente, desde ese instante de detención que es también el momento de la revelación. El pasado es, entonces, una constelación de ruinas que se transforma en imágenes dialécticas ante la mirada del historiador materialista. Es decir, será el historiador materialista quien pueda ver en las ruinas del pasado que han llegado hasta él imágenes dialécticas en las cuales descubrir sentidos nuevos para su presente. Es la mirada del historiador la que repara en ciertas imágenes fugaces a la mirada de sentido común y las convierte en piedra de toque para pensar la historia.

En un rechazo a las ilusiones que guían el pensamiento de la izquierda, Benjamin buscaba una teoría de la historia que permitiera percibir el fenómeno del fascismo y de las causas que desembocaron en la catástrofe de las izquierdas europeas de la primera posguerra. En ese marco, el *Angelus Novus* representa el «ángel de la historia». Esta imagen de un ángel aterrorizado, cuyo ojos están descajados, su boca abierta y sus brazos tiesos, está mirando hacia atrás, hacia el pasado en ruinas. La historia, entonces, mira hacia el pasado —y no hacia adelante, como supone la historiografía tradicional—, descubriendo la catástrofe allí donde la historia tradicional comúnmente percibe un *continuum*. El futuro se encuentra a espaldas del ángel y éste

no puede resistir a un viento huracanado que lo arrastra hacia allí bajo la forma de progreso. La imagen del ángel es, entonces, alegoría de la historia; y en la figura del ángel, la noción de historia se entrelaza con las de memoria y de identidad, en un instante —en un «tiempo-ahora» en términos de Benjamin— en el que pasado, presente y futuro convergen. La ausencia de una imagen para ese «tiempo-ahora» en Occidente, que tiene su correlato en la falta de un término para nombrarla en las lenguas modernas, se halla presente, sin embargo, en la cultura aymara, para la cual el futuro se encuentra detrás del sujeto y el pasado, delante. Según la concepción aymara del tiempo, se avanza de espaldas al futuro, al cual no podemos ver, mirando hacia lo que ha sido. El pasado está frente al sujeto, puesto que esto es lo conocido por él, mientras que el futuro es lo desconocido, lo que está detrás y hacia el cual se avanza. El sujeto se mueve hacia el futuro, es decir, hacia sus espaldas.

En las sociedades occidentales, hacia el final de la Modernidad, las guerras mundiales, los genocidios y totalitarismos sucedidos durante el siglo XX han motorizado nuevas concepciones de la historia. Ya en los años 1920 se levantaban críticas a los núcleos centrales de la razón histórica y a sus axiomas —las ideas de continuidad, de causalidad y de progreso—. Entre ellos, los postulados benjaminianos constituyen un marco teórico y metodológico iluminador para pensar la historia social, política y cultu-

ral, y así han sido elaborados por distintas escuelas y pensadores de las ciencias sociales, del arte y de la filosofía posterior. En los años 2000, la teoría benjaminiana tuvo un momento de auge y la figura del ángel de la historia ha iluminado la construcción la historia reciente en distintos países.

Lorena Verzero

*Columbia University. CONICET-UBA
(Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas), Argentina*

ANTROPOLOGÍA FORENSE

La antropología forense, rama de la medicina que se concentra en el estudio de los restos mortales humanos, se ha convertido en una de las herramientas científicas imprescindibles en la intervención después de conflictos políticos, genocidios, dictaduras o crímenes de lesa humanidad, pues aporta respuestas científicas a las preguntas sobre la identificación de un desaparecido/a y las causas de su muerte. Esta disciplina juega un papel de gran importancia, primero a nivel privado, dado que permite a las familias realizar el proceso de duelo por la pérdida de un ser querido; pero además, su labor y los resultados de sus análisis son centrales a nivel social a la hora de designar responsabilidades por los crímenes de lesa humanidad.

La antropología forense entró el campo de los derechos humanos cuando, a

principios de los años 1980, Clyde Snow —importante antropólogo forense estadounidense— fue llamado por las Abuelas de la Plaza de Mayo para colaborar en la búsqueda e identificación de los cuerpos de las personas desaparecidas por la dictadura cívico-militar argentina. Snow formó un equipo de estudiantes que se convertiría en el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), pionero en la práctica forense en el campo de los derechos humanos.

A través de la antropología forense, los huesos y los restos se convierten en un testimonio. En palabras de Snow: «Aunque los huesos hablan suavemente, nunca mienten y nunca olvidan». Los huesos visibilizan los crímenes, hablan de ellos, y cobran de este modo un papel social y político; aportan las pruebas científicas de los crímenes cometidos en el pasado y se pueden convertir en pruebas jurídicas si se enmarcan en un proceso judicial. De todas formas, y aunque no se conviertan en jurídicas, su aparición participa de la (re)construcción de un relato histórico, de una verdad histórica.

En España, los antropólogos forenses también están implicados, desde el año 2000, en las exhumaciones de fosas donde yacen las víctimas de la represión franquista. Sin embargo, a diferencia de grupos como el EAAF en Argentina, que actúan a petición de órganos judiciales o estatales, en España, las exhumaciones en las que participan son por lo general iniciativa y organización de la sociedad civil y no están enmarcadas en un pro-

ceso judicial ni en políticas estatales de recuperación de la memoria.

La antropología forense se diferencia de y se complementa con la arqueología del conflicto, la cual integra en mayor medida elementos externos a los restos humanos en su análisis —como los objetos encontrados en o alrededor de las fosas—. En la práctica, antropólogos forenses y arqueólogos trabajan conjuntamente en las exhumaciones de fosas comunes y protagonizan procesos científicos de recuperación de los cuerpos altamente protocolizados y ritualizados.

Desde los años 1980, la ciencia forense ha ido incrementando su importancia a nivel mundial en la recuperación de los cuerpos de desaparecidos, tanto en referencia al uso de protocolos forenses en las exhumaciones como a la identificación científica de los cuerpos de las víctimas de represión. Esta creciente presencia de la ciencia forense en los derechos humanos se ha acompañado de cambios notables en los procedimientos y en los rituales de recuperación. Por ejemplo, respecto a la identificación de los cuerpos, este giro se dio en parte gracias al uso de la prueba genética del ADN. En España, generó un cambio notable en las reinhumaciones de los restos de las víctimas de la represión franquista. Antes de la participación de la antropología forense, no había identificación científica de los cuerpos y la reinhumación solía ser colectiva. Desde la identificación con ADN, es posible poner nombre a los restos de forma casi segura, lo que lleva a la

creciente individualización de las prácticas asociadas a su recuperación. A veces este cambio se ha considerado como el debilitamiento de la idea del colectivo.

Pero el papel de la antropología forense traspassa la práctica científica. El «giro forense» también se aplica a la creciente presencia de los restos humanos en las diversas narrativas y discursos de memoria, ya sean literarios, periodísticos, museográficos, cinematográficos o históricos. En definitiva, los huesos protagonizan una aparición cada vez mayor también en el ámbito cultural. Además, existen «rituales forenses» como el que imaginó el forense Francisco Etxeberria: las personas participantes en la exhumación se tumban en la fosa vaciada de los restos en la posición en la que fueron enterrados los cuerpos. Otra forma forense de construcción y representación del relato histórico que no se limita al campo estrictamente científico. En definitiva, a partir de su papel científico, la antropología forense vinculada a los derechos humanos cobra además un papel de índole afectivo, político, jurídico y cultural.

Zoé de Kerangat

*Consejo Superior de
Investigaciones Científicas*

«AÑOS DE PLOMO» (*ANNI DI PIOMBO*)

Se conoce con esta expresión al fenómeno que tuvo lugar en Europa occidental, marcado por la aparición y radicaliza-

LUCÍA (Humberto Solás, 1968)



© Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC)/album

FICHA TÉCNICA

PAÍS: Cuba

AÑO: 1968

DIRECCIÓN: Humberto Solás

GUIÓN: Julio García Espinosa, Nelson Rodríguez, Humberto Solás

REPARTO: Raquel Revuelta, Eslinda Núñez, Adela Legrá, Eduardo Moure, Ramón Bitro, Adolfo Llauradó

PRODUCTORA: Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC)

GÉNERO: Drama | Guerra de Cuba.

Revolución cubana. Años 1930-1960

DURACIÓN: 160 min.

El primer largometraje de ficción del realizador Humberto Solás extiende el protagonismo de su notorio medimetraje *Manuela* (1966): la mujer como personaje muy significativo. A su juicio, por ser víctima de la discriminación, ha sufrido las contradicciones de la sociedad de manera más aguda que el hombre. Para el cineasta, ella es el vehículo perfecto para expresar esa lucha. Los personajes principales son femeninos en la trilogía de cuentos que integran *Lucía*. En *Lucía 1895*, la toma de conciencia de una mujer de la clase acomodada con respecto a la guerra de su patria contra el colonialismo español adquiere relieves trágicos; en *Lucía 1933*, una joven de la pequeña burguesía republicana ve conmocionada su apacible existencia por los dramáticos sucesos que condujeron al fracaso de la revolución contra el dictador Machado, y la arrastra el torbellino de acontecimientos. El ansia de vivir libre, subyacente en estos seres, estalla en la campesina analfabeta de la última historia, *Lucía 196...*, indecisa entre perder el amor de su marido, de arraigado machismo, o asumir el lugar que la Revolución le posibilita ocupar.

Cada cuento de este laureado filme gira en torno a una mujer como pivote para expresar las características predominantes de los momentos históricos tratados. No se trata sólo de un trío de mujeres llamadas *Lucía* en tres diferentes entornos epocales; los nexos entre las historias son la presencia de una mujer, su actitud durante un período específico y sus relaciones con un hombre. Pese a

que, con frecuencia, *Lucía* es calificado como filme feminista, no está narrado desde una perspectiva psicológica de mujer (aunque algunas partes, especialmente en *Lucía 1895* y *Lucía 1933*, sí se filman desde la perspectiva visual del personaje femenino). Solás observa seriamente el desarrollo de la conciencia política de las mujeres, reconoce su importancia histórica y reivindica lo imperativo de su igual participación en la construcción del socialismo cubano. *Lucía*, tríptico de facetas de la mujer

cubana, de sus múltiples complejidades y riqueza de matices, en un intento por mostrar su evolución desde la colonia hasta los dorados años 1960, devino un aporte relevante de Solás al tema más recurrente en el nuevo cine producido en la isla a partir de 1959: la mujer como eje o filtro ideal para exponer las contradicciones de toda la sociedad.

Luciano Castillo

*Escuela de cine de San Antonio
de los Baños, Cuba*

MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO (Tomás Gutiérrez Alea, 1968)



© Cuban State Film/Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC)/album

FICHA TÉCNICA

PAÍS: Cuba

AÑO: 1968

DIRECCIÓN: Tomás Gutiérrez Alea

GUIÓN: Tomás Gutiérrez Alea, Edmundo

Desnoes (Libro: Edmundo Desnoes)

REPARTO: Daisy Granados, Sergio Corrieri, Eslinda Núñez, Omar Valdés, René de la Cruz, Beatriz Ponchova, Gilda Hernández

PRODUCTORA: Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC)

GÉNERO: Drama psicológico | Revolución cubana. Años 1950.

DURACIÓN: 97 min.

Memorias del subdesarrollo es una película cubana de 1968 dirigida por Tomás Gutiérrez Alea basada en la novela del mismo título escrita por Edmundo Desnoes en 1965, obra maestra del cine de ese país y ejemplo del movimiento ar-

tístico conocido como Nuevo Cine Latinoamericano, que buscaba la reflexión y una estética que contribuyera a la descolonización de la mirada y la posible emancipación del espectador. En comparación con otras películas relevantes, concebidas en el seno de este movimiento transnacional, la obra de Gutiérrez Alea se consideró fundamental por tratarse también de una producción del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), entidad creada en 1960 como política cultural inmediatamente después de la Revolución cubana. Así, la crítica la consideró revolucionaria por varios motivos, entre los que destacan: a) la representación crítica del espíritu de un tiempo (la mentalidad de hombres y mujeres tras la Revolución cubana), cuyas contradicciones pueden observarse a la luz de un trabajo que revela las subjetividades sociales y culturales; b) la innovación de los procedimientos estilísticos (*collage*, inserción de documentales en la ficción, desestabilización de las voces, etc.) con el objeto de producir extrañeza y propiciar la crítica al disfrute de la película por parte del espectador; c) el posicionamiento ético del autor en los que se refiere a su compromiso político como artista y representante intelectual dentro de un régimen socialista.

La temática que se trata en la película —el análisis de un intelectual sobre su papel dentro del contexto revolucionario cubano—, alcanza un peso universal, en parte por la forma polisémica a la que recurre el director para presentar y representar el término «memorias», mencionado en el propio título. Por un

lado, desde el punto de vista de los estudios históricos, las memorias adquieren valor de memoria social, en el sentido de que la película actúa como transmisor de la conciencia histórica y social sobre la revolución; por otro, las memorias también pueden entenderse como metáforas de un nuevo tiempo. Para Chanan, haciendo que la obra transite por los recuerdos individuales del protagonista, Sergio, hasta alcanzar un sentido más público y colectivo, Gutiérrez Alea consigue mostrar que aunque el título de la película sugiera que el triunfo de la revolución puso fin a la «colonización» y, de este modo, efectivamente, al «subdesarrollo», ésta persiste en la mentalidad individual de cada uno, impidiendo así que se perciba el verdadero sentido revolucionario: «el desgarramiento». Siguiendo esta misma línea de pensamiento, el término memorias remite también a un género literario atribuido a la alta cultura, que proporcionó linealidad narrativa y cierre dramático como no ocurría desde los tiempos de Proust y los modernistas, lo que podría interpretarse como una ironía dirigida al narrador del libro y a cómo éste se siente en la posición de ser crítico con la realidad a partir de su diario de memorias. Por último, el término también podría leerse desde la perspectiva de la semiótica rusa. Si vemos la película según el pensador Yuri Lotman (1922-1993), para quien «cultura es memoria», la obra se presenta como espacio para la comprensión de la propia cultura en proceso, según sus propias normas y cuando el término alude a un procedimiento cognitivo, fruto de un

movimiento traductológico y creador de signos. Así, las memorias que salen a relucir todo el tiempo en la narrativa no ponen de manifiesto un acto inmovilista, sino la paradoja de muchas y diversas transformaciones culturales.

Esta provocadora película recibió premios y críticas, y despertó mucha controversia acerca de las intenciones de su autor. Para algunos, Gutiérrez Alea hablaba en nombre de su propia adhesión

al régimen, para otros era un disidente. Existen muchos trabajos académicos, entrevistas y ensayos sobre la polémica suscitada, además de la reflexión recogida por el propio director en el libro titulado *Dialéctica del espectador*, en 1984, con ocasión del estreno de la película en Estados Unidos.

Elen Döppenschmitt

Universidade de São Paulo

***NENS PERDUTS DEL FRANQUISME, ELS* (Montserrat Armengou, Ricard Belis, 2002)**



© BY-SA 3.0

Identidad del fotógrafo desconocida

FICHA TÉCNICA

PAÍS: España

AÑO: 2002

DIRECCIÓN: Montserrat Armengou, Ricard Belis

ASESORAMIENTO HISTÓRICO: Ricard Vinyes

REPARTO: Documental

PRODUCTORA: Televisió de Catalunya

GÉNERO: Documental | Guerra civil española.

Dictadura Franquista.

DURACIÓN: 94 min.

Els nens perduts del franquisme es una película documental de investigación que representa todavía un icono memorial por el debate que generó y por la dimensión e impacto social que representó, y que marcó el inicio de demandas reales de políticas públicas de memoria por parte de la sociedad e intelectuales por primera vez desde el fin de la dictadura.

Este documental de investigación, producido por Televisió de Catalunya TV3 y dirigido por los periodistas Montserrat Armengou, Ricard Belis y el historiador Ricard Vinyes, todavía se presenta, analiza y discute en debates memoriales nacionales e internacionales. El documental analiza documentos inéditos sobre el Servicio Exterior de Falange, demostrando que estos crímenes fueron Desapariciones forzadas del Estado español, que violaba así la Declaración Universal de Derechos Humanos. El filme también incorpora el testimonio de mujeres e hijas adoptadas que reencuentran su identidad robada, así como madres que por primera vez na-

rran su desgarrar biológico y político. Pero el documental, realizado en 2002 y que recibió el premio Nacional de Cultura del Gobierno de Cataluña, representa mucho más que una investigación inédita, reveladora y desgarradora de nuestra historia.

Entre 1936 y 1950, durante los primeros y duros años de la represión de Estado del franquismo, casi treinta mil menores de familias republicanas fueron secuestrados y entregados a nuevos padres adoptivos afines a la dictadura o internados en centros de Auxilio Social, hospicios, seminarios o conventos donde eran reeducados bajo la doctrina nacionalcatólica del «nuevo régimen». Éstos fueron los llamados Niños Perdidos del Franquismo. Una cifra que supera enormemente las desapariciones de menores en otras dictaduras contemporáneas. El

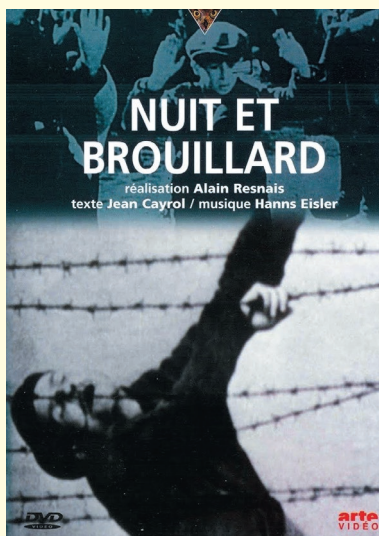
Gobierno español junto con la Iglesia católica fueron los responsables de dichos crímenes de Estado, no solamente en el sentido ejecutivo y operativo de los crímenes, que afectaron en mayor medida a las madres de los menores, sino también en los silencios oficiales, incluso historiográficos, sobre dichos hechos.

El documental está provisto de una actualidad de largo recorrido, y representa el inicio de la que podemos llamar la «década del recuerdo» y la eclosión memorial en España junto con las primeras exhumaciones de fosas comunes «modernas», referentes a partir del año 2000 del llamado «movimiento para la recuperación de la memoria histórica».

Jordi Guixé

Universitat de Barcelona

NOCHE Y NIEBLA (Nuit et Brouillard, Alain Resnais, 1955)



© Argos Films/album

FICHA TÉCNICA

PAÍS: Francia

AÑO: 1955

DIRECCIÓN: Alain Resnais

GUIÓN: Jean Cayrol

REPARTO: Documental

PRODUCTORA: Cocinor / Cosmo-Films / Argos Films

GÉNERO: Documental | Holocausto. Nazismo.

Segunda Guerra Mundial.

Punto de referencia importantísimo en la historia del cine, *Noche y niebla* construyó el imaginario y la mirada sobre los campos de varias generaciones de

espectadores, tanto en Francia como en muchos otros países. Su excepcional longevidad y su amplia distribución internacional convirtieron al filme, en un sentido fuerte, en «un lugar de memoria portátil» (Pierre Nora).

El proyecto de un filme sobre el sistema concentracionario empezó en noviembre de 1954 de la mano de los historiadores Olga Wormser y Henri Michel, bajo la supervisión del Comité de Historia de la Segunda Guerra Mundial. La iniciativa llegó a la Réseau du Souvenir (Red del Recuerdo), asociación fundada con el objetivo de promover la memoria de los deportados de la Resistencia. El productor Anatole Dauman propició que se convirtiera en una obra de arte al confiar la dirección del filme a Alain Resnais.

El encargo hecho al cineasta preveía tres elementos: una parte del montaje juntando a planos provenientes de cinesmatecas francesas y extranjeras; una parte museográfica con objetos y recuerdos de deportados; y tomas de los antiguos lugares de los campos. Este rodaje *in situ* marcó la originalidad del proyecto; Resnais lo completó sugiriendo a Dauman que las secuencias de los lugares de la deportación fueran rodadas en color.

La recolección de documentos de archivos empezó en la primavera de 1955 y siguió en Polonia hasta el momento del rodaje. El cineasta investigó los fondos de los noticiarios franceses y del Servicio Cinematográfico del Ejército. Pero los militares le impidieron el uso de los planos seleccionados, sin duda a causa de *Las estatuas también mueren* (*Les statues meurent aussi*), película anticolonialista de

Chris Marker. Para completar su investigación, Resnais fue al Instituto neerlandés de documentación de guerra en Ámsterdam. Allí encontró las secuencias rodadas por los británicos durante la liberación de Bergen-Belsen y descubrió los planos del campo de internamiento holandés de Westerbork del embarque hacia Auschwitz de un convoy de judíos y de zingaros en mayo de 1944. El lugar concedido al genocidio quedó reforzado a consecuencia del viaje de Resnais a Polonia: en Varsovia y en el museo del campo de Auschwitz, él y su equipo seleccionaron otros planos y fotografías de la deportación y del exterminio de los judíos de Europa.

Este recorrido describe las distintas etapas de la escritura de la película. Al principio centrado exclusivamente en el sistema de campos de concentración y el destino de los internos de la Resistencia, el guión final, establecido por Resnais y Wormser, incluye un párrafo dedicado a la visita de Himmler a Birkenau en 1942. En este fragmento, los autores mencionan explícitamente el exterminio mediante gas de «razas inferiores» y la «solución definitiva al problema judío». Pero este aspecto fue contrarrestado en parte por el comentario de Jean Cayrol. El poeta y antiguo deportado a Mauthausen se refiere a la visita de Himmler en términos muy vagos, sin mencionar la identidad judía de las víctimas y diluyendo toda mención a la «solución final» (*Endlösung der Judenfrage*).

El rodaje en los campos de Polonia empezó en septiembre de 1955. Allí, el cineasta inauguró una forma de hacer cine: la de los *travellings* en color a ritmo de los

pasos en el recinto de los campos. También tuvo en cuenta las diferencias entre Auschwitz I y Birkenau, entre los bloques conservados del campo-museo y el lugar abandonado invadido por la vegetación alta y lleno de todo tipo de objetos. Resnais modificó su guión de forma consecuente, y decidió rodar el epílogo de su película en Birkenau. Este lugar se convirtió en *Noche y niebla* en una metáfora viva del olvido, en perfecta consonancia con el texto de Cayrol. El poeta y el cineasta se pusieron de acuerdo para hacer una obra que no fuera ni un relicario ni un monumento sino un «dispositivo de alerta» en contacto con la actualidad. Al hacer referencia al «grito sin fin de las víctimas», Cayrol y Resnais aludían a la experiencia colonial y a la guerra de Argelia. En Auschwitz, el cineasta también rodó en blanco y negro en los bloques del museo: panorámica de la habitación del kapo; *travelling* vertical sobre una marioneta de Hitler; montaje de los cabellos de mujeres conservados en el bloque 4. Estas imágenes, que durante mucho tiempo se pensó que eran planos de archivo, correspondían a la componente museográfica del filme. Resnais las incluyó en el montaje junto con la gran cantidad de imágenes de archivo y dos planos de la *Última etapa* (*Ostatni etap*), película de ficción rodada en 1947 en Birkenau por la directora polaca Wanda Jakubowska.

La creación de *Noche y niebla* terminó con la escritura de la banda sonora por parte del compositor berlinés Hanns Eisler. El músico alemán del Este introdujo en su composición, mediante pequeños toques, la cuestión de la culpabilidad

alemana y de la herencia del nazismo. Para acompañar a las imágenes de Westerbork, propuso un pastiche del himno nacional alemán: prohibido en 1945 por las fuerzas aliadas de ocupación, el *Lied der Deutschen* se convirtió luego en el himno nacional de Alemania del Oeste. El pastiche de Eisler se refería de este modo no sólo a la canción corrompida por los nazis sino también al de la RFA, en la que los imperativos económicos de la reconstrucción habían acabado con las exigencias políticas de la desnazificación. Esta alusión no fue del agrado del gobierno de Bonn, que hizo suprimir este pasaje musical de las copias de *Noche y niebla* en Alemania del Oeste.

Aquí entramos en una larga historia de usos y recorridos del cortometraje a lo largo del tiempo y el espacio. Durante varias décadas, el filme de Alain Resnais fue objeto de reinterpretaciones y reappropriaciones en las dos Alemanias, en Estados Unidos o en Israel durante el juicio a Eichmann. Algunos países distribuidores contribuyeron a dar sentido a las imágenes ocultas del genocidio de los judíos mediante nuevas traducciones, reduciendo el alcance de la interpelación contenida en su epílogo y diluyendo el filme en una lógica de propaganda. No obstante, su rechazo de las certezas y su dimensión de obra abierta preocupada por el futuro aseguran a *Noche y niebla*, tanto en Francia como en todo el mundo, su excepcional longevidad.

Sylvie Lindeperg

*Université Paris1 Panthéon-Sorbonne,
Institut Universitaire de France*