

De afectos especiales.

Para empezar, la pregunta que quisiera plantear tiene que ver con el tema, es decir, si la memoria de lo que conocemos como “guerra civil española” puede ser un tema, incluso un género artístico más, como la estatuaria monumental o la *vanitas*. El propio trabajo con la memoria exige operar con mecanismos que no resulten su mera ilustración, no se trata de hacer más bonitas esas pinturas – representaciones casi siempre circulares que interconectan universos y ofrecen un ameno y variado catálogo de figuras y curiosidades del mundo– donde la vida cotidiana y la gran historia se entremezclan. No sólo le pasa a los pintores ilustrados, también el abuso lingüístico de las nuevas tecnologías pasa por ese enciclopedismo web, que se traduce, casi siempre, en un trabajo en *patchwork*, con el desconocimiento asumido de que el mosaico no está tanto en la diversidad de materiales que se exhiben de una sola vez, sino en la propia y férrea ley que los mantiene unidos entre sí, conectados unos a otros.

Trabajar con la memoria exige un dispositivo nuevo, al menos diferente, y no tratar de acomodar esta o aquella evocación, rememoración, *deja vú*, para agradecer un argumento, una historia familiar o el gusto político de este o aquel bando. Basilio Martín Patino, en su trilogía formada por *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973), y *Caudillo* (1974)¹ lo entendió de manera ejemplar y tuvo que soportar duras críticas de la inquisición política izquierdista de la época. No sólo pretendía denunciar, subrayar, recordar la historia del bando perdedor, sino construir también un vehículo lingüístico distintivo que pudiera identificarse con el relato del que quería ser documento. Si nos detenemos a comparar su trabajo, por ejemplo, con las pinturas del Equipo Crónica, en coordenadas muy parecidas, no podemos sino apreciar la idoneidad del dispositivo y atender qué ocurre cuando éste queda vacío de contenidos: la miseria de los trabajos de

¹ Basilio Martín Patino, *Canciones para después de una guerra*, 1971, *Queridísimos verdugos*, 1973, *Caudillo*, 1974. DVD. Edita Suevía Films. Madrid. 1999.

Manolo Valdés que ha envilecido la operación artística “crítica” del Equipo Crónica banalizando sus desvíos y *collages* como mero ejercicio estilístico, capricho, decoración, *bibelots*, *bluff*. Por el contrario, Martín Patino, cuando veinte años después decide revisar *Casas Viejas* dentro de la serie *Andalucía, un siglo de fascinación* (1996)² sabe que no le basta con acudir a sus viejos “refresques de memoria”, pues un tiempo diferente exige una nueva disposición. El “fake” que utiliza para el caso es ejemplar, ya que no sólo abre la herida de la historia que quiebra la experiencia de la II República – una forma de gobierno con las contradicciones propias del liberalismo burgués– sino que el enunciado del suceso revolucionario no se conforma con la peripecia histórica, los subrayados del montaje soviético y la escuela documentalista inglesa hacen que en el film convivan el antagonismo político que se está narrando, sometiendo a las imágenes a esa discusión que proponía Walter Benjamin de la imagen dialéctica.

Resulta patético que asistamos a cierto memorialismo que quiere hacer un argumento artístico de la conmemoración al revés, es más, que pretenda subrayar esa mera inversión como la cualidad política que a todo arte pertenece. El problema está quizás en el propio hecho “conmemorativo” más allá de que se haga con vituperio o con aplauso. El problema es el monumento. Isaac Rosa ha hecho mofa de este argumentario –en la alegoría, bromas estatuarías de Franco; en la narración, investigaciones policiales del pasado; en el teatro, testimonios de viejos maestros republicanos; etc– tomando su propia novela *La malamemoria*³ (1999) como objeto de escarnio. El nuevo título es suficientemente explícito *Otra maldita novela sobre la guerra civil*⁴ (2007) y el resultado demoledor. Reconozco que al acabar el libro, y antes de que se me olvidara la impronta de los comentarios, su mordacidad y el brillo de sus análisis sobre el turbio sepia sentimental que enreda la novelística española del género guerracivilista, me puse a releer, con esos ojos, algunas cumbres del género para ver que tal salían paradas. Estimables

²Basilio Martín Patino, *Andalucía, un siglo de fascinación*. DVD. Edita Edita Suevía Films /Canal Sur TV. Madrid.1999.

³

⁴

singularidades –*Tu rostro mañana*⁵ de Javier Marías, *Enterrar a los muertos*⁶ de Ignacio Martínez Pisón u *Hombre sin nombre*⁷ de Suso de Toro, por poner las más recientes y de mayor aprecio– caían desmoronadas, disueltas como los terrones de tierra que arrastra la lluvia dejando al descubierto una tumba poco honda, mal cavada, peor sellada. Y es que lo importante es la herramienta que nos brinda Isaac Rosa, una metodología perversa –en el mejor sentido que pueda darse a la palabra– que puede ser aplicada al resto de las obras sobre la guerra civil, sean novelas o ensayos históricos, películas o series de televisión, pinturas murales u operas de videoarte. Una caja de herramientas útiles para el desmontaje – ¡gracias a Dios ha podido librarse de que se le llame deconstrucción!– y que también nos revela la estructura propia de montaje, sobremontaje diría yo, que necesariamente tiene toda operación de construcción –en un sentido radical de acumulación, ensamblaje, *collage*– histórica, sea con la memoria o con la ficción, con el acontecimiento del discurso o con el monumento del archivo.

La imagen que ha representado por excelencia la memoria política de la guerra civil española en estos últimos años pasa por repetirse en una misma escena: los desenterramientos de fosas comunes y la identificación de las víctimas del bando legítimo, republicano, comunista y anarquista. Imágenes que se han enfrentado sin desgaste y por igual a una tibia ley de memoria histórica y a una campaña facciosa de desprestigio no ya de un tiempo y un país, sino de la propia condición del hacer historias. La caterva falsaria, caricaturesca y ruidosa que representan los *best-sellers* de Pío Moa, de César Vidal o de Nicolás Salas no ha podido con el silencio de esas tumbas abiertas a pincel, cuidadosamente, dejando entrever la posibilidad de una cierta verdad. Una cierta verdad que destilan, no ya la taxonomía de los huesos, la identificación forense, el nominalismo legal, sino también, cómo dice Georges Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo*⁸, una cierta verdad que “está” en las propias imágenes.

5

6

7

8

La lectura que quiso desarrollar Aby Warburg para las imágenes, el *pathosformel* que las agita y afirma en sus gestos, tiene en estas osamentas recién descubiertas algo estructural, algo que organiza nuestra disposición afectiva y sentimental para con nuestros propios muertos, para con nuestro propio tiempo, para con nuestro propio hacer. Desde que comenzaran estas campañas de las Asociaciones por la Memoria Histórica para localizar enterramientos que ocultaban distintas masacres del bando rebelde y faccioso que gobernara Franco, desde las primeras noticias que de estas pesquisas me dieron los historiadores Francisco Espinosa y José Luis Gutiérrez Molina, tempranos colaboradores del Archivo F.X., tuve la convicción de que había que dejar que estos restos hablaran solos. Que la concreción material en imágenes, transmitida por su propia mineralidad, hablara a solas.

No se trataba solamente de la sospecha de que cualquier acercamiento desde la esfera del arte se iba a tornar parasitario. Como dispositivo cultural la propia actividad de las asociaciones se bastaba para gestionar sus signos. No necesitaban más ecos ni cajas de resonancias que la de los medios de comunicación y la gestión política y científica que hicieran ellos mismos de su propia actividad. La abierta colaboración no debiera significar ningún sistema de altavoces, más o menos aparatoso, que hiciera de los ecos un bosque en el que apenas ver los árboles. Pero había algo más, algo paralizante que se encuentra seguramente en la melancólica configuración de los gestos que dan forma a estos desenterramientos. Las palas, las fosas, los esqueletos. Patológicamente cualquier discurso queda inmovilizado, cualquier política desactivada ante la bilis negra que destilan estas imágenes. La reflexión se ahoga, al modo del Derrida de *Espectros de Marx*⁹, y no permite más salida que una cierta reelaboración del duelo o, como en el *Hamlet*, un final con todos los personajes muertos.

Estos años atrás presentamos en *Vivir en Sevilla*¹⁰, un proyecto de revisión de la escena artística de esta ciudad entre 1966 y 1982, el

9

10

film *Rocío*¹¹, una víctima cinematográfica del retorno al orden que supuso la segunda parte de la transición democrática española. Escrita y realizada en 1977 por Fernando Ruiz de Vergara y Ana Vila, esta película ganó el primer premio del Festival de Cine de Sevilla en 1980 y fue secuestrada y censurada por un juez en 1981, condenado su director a dos años de cárcel y al pago de diez millones de pesetas a los querellantes, una familia de Almonte que sentía que se acusaba a su padre de los asesinatos cometidos durante la guerra civil española en la aldea almonteña. Como materiales extras de la exposición, se presentaban el guión original, una serie de fotografías en las que uno de los testigos del film iba situándose, durante la celebración de un entierro local, junto a los asesinos y la sentencia (RJ 1984\716. Sentencia Tribunal Supremo. Sala de lo criminal. 3 de febrero de 1984), de acceso público, que exculpaba a don José María Reales, gran rociero, de ser quien mandaba este irregular escuadrón de la muerte. En la película la afirmación se hacía mediante cierta elipsis cinematográfica. Durante un tiempo el filme se exhibió dando cuenta de los treinta segundos que había desocupado la sentencia judicial. Cuando lo pasó TVE esa advertencia desapareció. Fernando Ruiz de Vergara sufrió el ostracismo político que ni tan siquiera, o precisamente por ello, subsanó la victoria del PSOE en 1982. Hoy vive prácticamente exiliado en Portugal. Incluso la publicación que debiera dar cuenta de todo esto ha sido abortada por las respectivas insolvencias de José Lebrero en el CAAC y Juan Carlos Marset en el ICAS municipal. Visité a Fernando Ruiz en su modesta vivienda en el Alentejo y su relato traía la pregunta precisa: “es verdad que nosotros veníamos de la experiencia revolucionaria portuguesa, pero estábamos haciendo un documental etnográfico sobre las fiestas de mi pueblo, sin saber muy bien porque, en el mismo *Rocío* estaba la pregunta, la conmoción de la fiesta agitaba la pregunta del tiempo político que vivíamos entonces y que creo vivimos ahora, el nombre, al menos el nombre sino el castigo, el nombre de los asesinos”.

Francisco Espinosa, que he mencionado más arriba, autor de al menos dos obras mayores de lo que entiendo debe ser ese género

ahora llamado memoria histórica, *La columna de la muerte* (2006)¹² y *La justicia de Queipo* (2003)¹³, me decía, con su sorna habitual, en unos encuentros convocados precisamente bajo esa rúbrica memorialista: “Pedro, tengo el convencimiento que si algo tenemos que hacer es terminar con esto, tenemos que acabar con la memoria histórica”.

No se trata sólo de preguntarnos por el nombre de los asesinos, tenemos que enfrentar el propio sucedido del asesinato, la estructura de la violencia misma, dirimir sus porqués y explicarlos más allá de una pelea de buenos y malos que acaba haciendo pintoresca la aparición documental de víctimas y verdugos. Jean-Pierre Faye narra su experiencia a la hora de abordar *Los lenguajes totalitarios*¹⁴, el envilecimiento al tener que conocer el lenguaje propio de la violencia fascista, la verdad que revela su brutalidad, el tiempo nuevo que se inaugura a puñetazos. Pero, en definitiva, el tiempo en que vivimos, donde esa violencia y poder estructuran política y policialmente todo el cuerpo social. Faye apenas encuentra consuelo en el hecho que su tarea dé con herramientas con las cuales combatir al monstruo, pues no hay placer en dilucidar el operativo con que se ha ido dibujando el rostro del poder moderno.

En *Heidegger y el nazismo*¹⁵ (1996) Giorgio Agamben se plantea la pregunta, más allá del evidente colaboracionismo del filósofo con los nazis, de que ambos estaban enfrentando un acontecimiento decisivo tras el cual nada seguiría igual en el avatar histórico. En Chile, donde también se ha aplazado la lectura de la más reciente historia, Willy Thayer publicó un provocador texto *El golpe como consumación de la vanguardia*¹⁶ en el que asemeja el golpe pinochetista con el mismo espíritu de ruptura de las vanguardias, la escena experimentalista de las artes en torno a las distintas contraculturas y los distintos sesentayochos. Nelly Richard¹⁷

12

13

14

15

16

17

mantiene una controversia muy productiva con este texto, donde no deja de encarar la verdad del aserto de Thayer, por más que éste se haga a base de despojar de su peso específico las propias obras de los artistas chilenos, de banalizar lo que se conoce como Escena de Avanzada. Roberto Bolaño en su ficción *La literatura nazi en América*¹⁸ no hacía sino subrayar esa coincidencia de tiempos. Richard encuentra una cierta necesidad de dar mayor densidad a la forma cuando se asume el rumbo político del arte. Claro que no se trata de la forma bajo el régimen de un ideal de belleza, ni tan siquiera de una ética kantiana. Pero sí que cierta complejidad, cierta necesidad de trabajo para el acceso a la obra de arte esté dotado de sentido y que sea éste el sentido político propio de la misma obra de arte.

Se trata de establecer una economía. El procedimiento por el cual Duchamp convierte una pala quitanieves en obra de arte y sustituto de su brazo no es herramienta equiparable para el uso de los desenterradores de la memoria de la última guerra civil en España. Una recuperación de la memoria no puede llegar a convertir los museos en templo del *ninots indultats* por más que tengamos vejaciones de Franco, Hitler y Mussolini en bronce, poliéster y pasta de papel. Si hay falla es necesario que ésta arda, que se consuma, que se gaste en dispendio. El dictado del lenguaje es el primer sometido a esa economía del gasto, la parte maldita que refiere Georges Bataille¹⁹. El rigor en el lenguaje, sea dado éste por densidad o por ligereza, debe de establecerse en una doble dirección y afectar tanto al objeto, al objetivo que trata la obra de arte como a la propia obra como objeto, el lenguaje mismo, lo que da de sí toda obra de arte. No se trata de una suerte de modernización de la economía de guerra, como la que asumieron los gobiernos del Opus Dei frente a Falange durante el segundo franquismo, y así actualizar las mercaderías que representen, ahora sí, el mercadillo artístico de la memoria histórica. Si acaso deberíamos aprender de las formas en que esta memoria circula: la veracidad de las imágenes de la guerra (el legado fotográfico de Robert Capa o ¿quiénes eran los hermanos Burgos?), las

18

19

administraciones de sus *copyrights* (los debates sobre el Archivo de Salamanca o la adquisición del Fondo Centelles), la gestión política que legitiman (el desvío de una verdadera crítica a la democracia actual), los monumentalismos que esconden (el nuevo auditorio de Badajoz borrando los crímenes de su antigua plaza de toros), el consenso pedagógico con que se despliega (¿sabe alguien qué fue la revolución española de 1936?), etc., etc. Como decía al principio no se trata de un género más. Los Apóstoles de Oteiza o los bodegones de Cristino de Vera –por poner dos ejemplos de *vanitas* y monumentalismo, interesantes, sin dejar de ser arte *pompier*– son inimaginables si no están habitados por las imágenes de la última guerra civil. Al fin y al cabo, aún sin quererlo estamos contruidos y, además, nos sostenemos en esas imágenes del pasado. Cualquier análisis histórico, sociológico, antropológico de la realidad del país tiene que remitirse en última instancia a ese conflicto no resuelto. ¿En el régimen de aparición y desaparición de las imágenes esto iba a ser distinto? Cualquier gesto, aunque sea en el intento desesperado de escapar del rodillo de la historia, acaba por remitir a esa memoria. Así, se trata simplemente de que ese trato sea de afecto, atención, cuidado.

Pedro G. Romero opera como artista desde 1985, desde finales de los años noventa trabaja en el Archivo F.X., una vasta colección de imágenes sobre la iconoclastia política antisacramental en España entre 1845 y 1945, que se ordenan bajo un índice crítico de términos que provienen de las construcciones visuales del extenso campo del proyecto moderno.