

DOSSIER MONOGRAPHIQUE :

CHARISME

ET

IMAGE POLITIQUE

FIGURES DU MONDE

HISPANIQUE CONTEMPORAIN

COORD.

NANCY BERTHIER

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA



VEINTE SIGLOS ANTES, OTRO HOMBRE MORÍA EN UNA CRUZ PARA REDIMIR A LOS HOMBRES. VEINTE SIGLOS DESPUÉS, LOS HOMBRES SIGUEN MATANDO A LOS QUE PRETENDEN REDIMIRLOS. QUIZAS DENTRO DE VEINTE SIGLOS EL HOMBRE HABRA APRENDIDO EL AMOR Y NO HAZA FALTA REDIMIRLO. AMÉN.



Comité de rédaction

- Directeur de publication : Sadi Lakhdari, PR, directeur de l'UFR Etudes ibériques et latino-américaines, université Paris-Sorbonne
- Rédactrice en chef : Nancy Berthier, PR, université Paris-Sorbonne, directrice du CRIMIC EA 2561
- Secrétaire de rédaction : Corinne Cristini, MC université Paris-Sorbonne
- Comité de rédaction : Maria Araujo (MC Paris-Sorbonne), Isabelle Cabrol (MC Paris-Sorbonne), Adelaïde de Chatellus (MC Paris-Sorbonne), Irina Enache (doctorante Paris-Sorbonne), Véronique Pugibet (MC Paris-Sorbonne), Nadia Tahir (MC université de Caen)

Comité scientifique international

- Federico Alvarez Arregui (UNAM, Mexique)
- Gema Areta Marigó (Universidad de Sevilla, Espagne)
- Jordi Castellanos Vila (Universitat Autònoma de Barcelona)
- Elsa Cross (UNAM, México, Mexique)
- Josefina Cuesta (Universidad de Salamanca, Espagne)
- Regina Dalcastagne (Universidade de Brasilia, Brésil)
- Pere Gabriel Sirvent (Universitat Autònoma de Barcelona, Espagne)
- Enric Gallen Miret (Universitat Pompeu Fabra, Espagne)
- Eduardo González Calleja (Universidad Carlos III de Madrid, Espagne)
- José Manuel González Herrán (Universidad de Santiago de Compostela, Espagne)
- Isabel Pires de Lima (Universidade de Porto, Portugal)
- Maria Rosa Lojo (USAL, Conicet, Argentine)
- Esperanza López Parada (Universidad Complutense de Madrid, Espagne)
- Consuelo Naranjo Orovio (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, Espagne)
- Antonio Niño (Universidad Complutense de Madrid, Espagne)
- Joan Oleza Simó (Universidad de Valencia, Espagne)
- Vicente Sánchez Biosca (Universidad de Valencia, Espagne)
- Julia Tuñón (INAH, Mexique)
- Veronica Zarate Toscano (Instituto Mora de Mexico, Mexique)

Image de couverture : Planche de la BD *Che*, Prieto Muriana, Barcelone, Mercocomic, 1977-78 © DR

Cet ouvrage est conçu pour être imprimé en recto-verso sur feuilles aux formats A4 et Letter.

Réalisation : Arts Négatifs

<http://www.arts-negatifs.com>

Rédaction : Iberical

<http://iberical.paris-sorbonne.fr>

Édition : Crimic

<http://crimic.paris-sorbonne.fr>

Sommaire

I

Dossier monographique

Carisma e imagen política : figuras del mundo hispánico contemporáneo

Coord. Nancy Berthier (Université Paris Sorbonne, CRIMIC EA 2561)
et Vicente Sánchez-Biosca (Universidad de Valencia, Espagne, CRIMIC EA 2561)

Charisme et image politique : figures du monde hispanique contemporain

Coord. Nancy Berthier (Université Paris Sorbonne, CRIMIC EA 2561)
et Vicente Sánchez-Biosca (Universidad de Valencia, Espagne, CRIMIC EA 2561)

Presentación	7
Nancy Berthier (Université Paris Sorbonne, CRIMIC EA 2561)	
Vicente Sánchez-Biosca (Université de Valencia, Espagne, CRIMIC EA 2561)	
El cine como plataforma política, un sueño imposible del general Primo de Rivera	11
Antonia del Rey (Universidad de Valencia, Espagne, CRIMIC EA 2561)	
Calvo Sotelo fotografiado por Alfonso el 13 de julio de 1936: ¿una imagen póstuma para el carisma?	25
Jacques Terrasa (Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)	
La imagen de Pasionaria en los años setenta: un caso de reciclaje del carisma en procesos de transición política	41
Vicente Benet (Université Jaume I, Espagne)	
Détruire le corps charismatique : Une mise en perspective des dessins de Manolo Millares	55
Martine Heredia (CRIMIC EA 2561)	
Sacrificio y resurrección en la muerte fílmica (Contreras Torres, 1933, 1937, 1939, 1942) de Maximiliano de Habsburgo	63
Julia Tuñón (INAH, Mexique, CRIMIC EA 2561)	
Che Ocaso, la mort du héros charismatique dessinée	79
Camille Pouzol (Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)	
Mise en scène du secret de la mort du leader charismatique dans <i>Muerte de nadie</i> , de Arturo Arango	95
Clémentine Lucien (Université Paris Sorbonne, CRIMIC EA 2561)	

II Varia

- La pintura de Goya en el documental español:
construcción y representación del imaginario cultural 109
David Moriente Díaz (Universidad Pompeu Fabra, CRIMIC EA 2561)
- Les Peintures noires au temps de leurs premiers critiques :
une réserve dans le discours historiographique sur l'œuvre de Goya 123
Eva Sebbagh (Université Paris-Sorbonne)
- De la peinture à la photographie : étude autour de la figure du *Chien* de Goya 137
Corinne Cristini (Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)
- Saura : *Le Chien* de Goya du face-à-face à la métamorphose 149
Martine Heredia (Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)
- Regards d'Edouard Glissant sur la peinture : vibrations, explosions, Relation 155
Clémentine Lucien (Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)
- Auge y declive del « partido militar » de Barcelona (1898-1936) 163
Xavier Casals Meseguer (Universitat Ramon Llull - Universitat Rovira i Virgili)

III Documents

- Encuentro literario con el escritor Luis Landero 183
(Biblioteca Octavio Paz del Instituto Cervantes de París, el 16 de mayo de 2013)
Irina Enache (Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561)

IV Comptes rendus

- Compte-rendu de la pièce de théâtre « El corral de Bernarda » mise en scène par Luis F. Jiménez et
interprétée par la troupe Ditirambo, Bolivie (dans le cadre du Festival Don Quijote, Café de la Danse,
23 novembre 2012) 199
Isabelle Cabrol (Université Paris-Sorbonne CRIMIC EA 2561)
Corinne Cristini (Université Paris-Sorbonne CRIMIC EA 2561)

- I -

Dossier monographique
« Charisme et image politique »
Figures du monde
hispanique contemporain

Presentación

Nancy Berthier et Vicente Sánchez-Biosca¹

En su minucioso análisis de los modelos de organización social y racionalización burocrática del Estado moderno, Max Weber elaboró un concepto fecundo, pero también complejo: carisma². Se refiere con él a una forma de dominación y poder basada en un sujeto que no asienta su legitimidad en una forma racional de organización política de la sociedad ni en la tradición, sino que adquiere a ojos de quienes le rodean un halo sobrehumano. No es casual que Weber nombre este fenómeno por medio de un término griego procedente del cristianismo primitivo. Carisma, efectivamente, tiene tal origen y su significado es ‘gracia’.

Por su parte, la imagen ha desempeñado un papel fundamental en la consolidación del carisma de los líderes políticos a lo largo del siglo XX y esa tendencia, aun si cambian las formas, prosigue en el XXI. Una cima estuvo constituida por los dirigentes totalitarios que se adueñaron del poder y de los medios de comunicación especialmente en el período de entreguerras, pero no fue menos con los populismos periféricos mucho más recientes. Una observación medianamente atenta revela que los países democráticos, provistos de prácticas de separación de poderes y enfriamiento aparente de la vida política, no han sido ajenos a la mecánica carismática ni a su dependencia, al menos considerable, de la imagen. Por demás, sería inadecuado identificar la forma de dominación carismática con el ejercicio del poder máximo de un Estado, nación, comunidad, etc. El carisma puede ser discreto o fallido, omnipotente o negociado y, consecuentemente, la imagen también lo acogerá con estas variedades.

La fotografía, la cartelística, la numismática, el cine, la televisión, Internet, son algunos de los medios que vinieron a añadirse a la pintura y la escultura monumental tradicionales. Todos ellos contribuyen, en sus elecciones y preferencias, tanto como en su combinación, a ejercer un poder de glorificación, un aura divina o pseudodivina a líderes políticos y son, a su vez, documentos en manos de los historiadores; dos dimensiones que cualquier estudio sereno debe considerar: por una parte, el uso (y abuso) de las imágenes para enganchar a las masas en fines activos políticamente y, por otra, el archivo que, con la distancia de la que el historiador dispone, permite su estudio retrospectivo.

El mundo hispánico y latinoamericano presenta una riquísima variedad de formas del carisma y de tratamientos de la imagen. En parte, tiene esto que ver con el peso de la tradición religiosa y de sus modelos en la concepción del pueblo, la masa y toda forma de comunidad; en otra medida, tales herencias se combinaron con otras formas inspiradas de otros modelos ajenos. Quizá el fascismo, en su forma hispana o latinoamericana, así como el militarismo golpista en América, sin dejar de lado los movimientos revolucionarios que desde el siglo XIX se extendieron por España y sus colonias o ex colonias sean ejemplos de sincretismo y mezcla de modelos. Desde luego, es harto delicado desentrañar lo que hay de específico en tales formas y mucho más evaluar las formas comunes a países tan distintos y de una historia ya desgajada, en los ámbitos político, social, étnico e ideológico, desde hace siglos. No es, desde luego, nuestro objetivo.

El volumen monográfico que aquí se presenta bajo el título *Carisma e imagen política: figuras del mundo hispánico contemporáneo* constituye un conjunto de respuestas a los interrogantes formulados más arriba y recoge una serie de presentaciones y discusiones que tuvieron lugar a lo largo de los años 2011-2012 en el marco de un proyecto innovador del CRIMIC (EA 2561) respaldado por la universidad Paris-Sorbonne, con el apoyo de la Casa de Velázquez de Madrid y la universidad de Valencia. Tales

1. Este dossier, coordinado por Nancy Berthier y Vicente Sánchez-Biosca, ha contado con el apoyo técnico de Rocío Alcalá del Olmo en el marco del Proyecto de investigación Mérimée (29881UE)

2. WEBER, MAX, *The Theory of Social and Economic Organization*. New York, Oxford University Press, 1947.

reflexiones prosiguieron con la constitución del proyecto de investigación titulado *La construcción mediática del carisma de los líderes políticos en períodos de transformación social: del Tardofranquismo a la Transición* (HAR2012-32593)³ y del Proyecto Mérimée (29881UE)⁴. Tratándose de un terreno ciertamente no ignoto, pero frecuentemente examinado de acuerdo con criterios poco integradores e instrumentos de pensamiento *sui generis*, los casos aquí presentados por los autores aspiran a ofrecer un primer mosaico de ejemplos y, a la vez, de suscitar problemas metodológicos y teóricos. Algunas preguntas yacen en el origen de todos ellos, si bien su desarrollo habrá de ser desigual.

Enunciemos estas cuestiones que han inspirado las convocatorias sucesivas de seminarios y orientan el proyecto de conjunto: ¿qué papel desempeña la imagen en la construcción carismática de los líderes políticos?, ¿en qué medida los medios tecnológicos y su historicidad propia corren parejos a los cambios en la función social y psicológica del carisma?, ¿cómo se articulan entre sí los distintos medios de producción iconográfica?, ¿cómo dialogan tales medios con otros discursos que componen el tejido social?, ¿existe alguna particularidad nacional o, en su caso, hispánica reconocible en el carisma respecto a otras tradiciones nacionales o culturales?

No todos los textos responderán a estas cuestiones, pero es nuestra voluntad que éstas orienten la lectura del conjunto. Somos conscientes de que estas aportaciones serán leídas separadamente, según el interés del lector, pero, aunque laxo y generoso, también mantienen entre sí un lazo. Así pues, si el estudio de la figura del general Primo de Rivera por parte de Antonia del Rey (“El cine como plataforma política, un sueño imposible del general Primo de Rivera”) pone de manifiesto, a pesar de la escasez de material disponible, los esfuerzos del carisma en período de intensa modernización y nacionalización, el caso de Dolores Ibárruri (Pasionaria) examinado por Vicente Benet (“La imagen de la Pasionaria en los años setenta: un caso de reciclaje del carisma en procesos de transición política”) muestra los esfuerzos por construir un carisma durante la Transición democrática española corrigiendo, pero apoyándose también, en un carisma preexistente, el procedente de la guerra civil española y del exilio en la Unión Soviética.

La cuestión de la muerte del líder es un elemento fundamental a la hora de pensar el carisma en su relación con las imágenes en la medida en que el final del recorrido vital del líder permite fijar la última imagen o, de no ser posible (no existe última imagen de Hitler, ni de Bin Laden, por ejemplo), la imagen definitiva, la que se impondrá *post-mortem* entre todas. No por azar este tema concierne cinco de los textos del monográfico, que, a partir de horizontes muy diversos, tanto de soportes (pintura, cine, comic, fotografía, novela) como de periodos y lugares (desde la España de los años treinta hasta el Cuba actual), problematizan la muerte del líder político en tanto que ingrediente clave del imaginario colectivo de los mundos ibéricos y latinoamericanos contemporáneos.

Dos textos abordan la cuestión a partir de la representación y utilización política de la imagen del cadáver. Por su parte, Jacques Terrassa (“Calvo Sotelo fotografiado por Alfonso el 13 de julio de 1936: ¿una imagen póstuma para el carisma?”) examina una cristalización iconográfica que representa el cadáver del líder de la derecha española, José Calvo Sotelo, asesinado el 13 de julio de 1936 yaciendo en el depósito de cadáveres madrileño. El recorrido de esta imagen tomada por Alfonso arroja luz sobre la espinosa coyuntura de este prelude del estallido de la guerra. En cuanto a Martine Heredia (“Détruire le corps charismatique : Une mise en perspective des dessins de Manolo Millares”), muestra cómo a partir de las fotografías del cadáver de Benito Mussolini, que quedaron como muestras de la profanación sufrida por el cadáver del entonces aborrecido dictador, el artista Manolo Millares realiza en el tardofranquismo una serie de dibujos en los que se plantea la cuestión de la destrucción de la imagen del cuerpo carismático.

3. <http://www.carismaytransicion.es> [01/09/2013].

4. http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Projet-Merimee.html?var_mode=calcul [01/09/2013].

Los textos de Julia Tuñón y Camille Pouzol tratan de por su parte la cuestión de la muerte violenta del héroe sacrificado, que tiene una larga tradición representativa en Occidente, fundamentada en un principio de espectacularidad, y que se ha impuesto como uno de los principales desencadenantes del carisma *post mortem*. Julia Tuñón (“Sacrificio y resurrección en la muerte fílmica (Contreras Torres, 1933, 1937, 1939, 1942) de Maximiliano de Habsburgo”) se interesa por el caso paradójico de la “pareja” Benito Juárez/Maximiliano en el cine mexicano clásico y muestra que a pesar de que el emperador represente la figura del invasor, la representación fílmica de su fusilamiento lo convierte en víctima y santo. Camille Pouzol (“*Che Ocaso*, la mort du héros charismatique dessinée ») analiza el uso del mitema crístico en el tratamiento de la muerte de Che Guevara para poner de realce la construcción y la transmisión de una dimensión sagrada del guerrillero a partir de un cómic de Prieto Muriana, *Che*, publicado entre 1977 y 1978, en la España de la transición.

Por fin, el texto de Clémentine Lucien (“Mise en scène du secret de la mort du leader charismatique dans *Muerte de nadie*, de Arturo Arango”), aunque no se fundamente en un corpus de artes visuales sino en una novela cubana contemporánea (*Muerte de nadie*, 2004), problematiza la cuestión de la representación de la muerte del líder carismático (aquí, un personaje de ficción pero detrás del cual se vislumbra sin lugar a dudas la figura del Comandante), y enfoca el proceso de cotidianización del carisma y de desmitificación del líder en el momento del *momento mori*.

El cine como plataforma política, un sueño imposible del general Primo de Rivera¹

Antonia Del Rey Reguillo

Resumen: El gobierno del general Primo de Rivera coincidió con los años en los que el cine, convertido en el entretenimiento popular por excelencia, gozaba de un fuerte arraigo social al que el propio general no quiso sustraerse. Como otros dictadores coetáneos, Primo supo percibir el poder que ejercía el cine sobre el imaginario colectivo y alentó una política de filmaciones dirigidas a difundir en el exterior la imagen de la moderna España lograda bajo su mandato. Dichas películas propiciaron sus apariciones en la pantalla con cierto protagonismo. Analizar tales documentos fílmicos es lo que se pretende este trabajo, cuyo objetivo es reflexionar sobre el papel institucional que ellos jugaron y la incidencia propagandística que pudieron llegar a alcanzar.

Palabras claves: General Primo de Rivera, cine, imaginario colectivo, imagen de España

Résumé : Le gouvernement du général Primo de Rivera a coïncidé avec les années au cours desquelles le cinéma, devenu le divertissement populaire par excellence, a acquis une solide acceptation sociale à laquelle le général lui-même n'a pas échappé. Comme d'autres dictateurs contemporains, il était conscient du pouvoir exercé par le cinéma sur l'imaginaire collectif et a encouragé une politique cinématographique destinée à diffuser l'image de modernité que l'Espagne avait acquise sous son régime. Ces films ont accompagné ses apparitions à l'écran. Le but de cet article est d'analyser ces films et de réfléchir sur le rôle institutionnel qu'ils ont joué dans leur rapport à la propagande.

Mots-clés : Général Primo de Rivera, cinéma, imaginaire collectif, image de l'Espagne

Durante la década de los años veinte se produjo en España la consolidación del cinematógrafo como espectáculo popular por excelencia, coincidiendo con el período en el que el general Miguel Primo de Rivera estuvo al frente del gobierno de la nación, en un mandato de siete años ejercido desde 1923 a 1930. El arraigo social y la potencia comunicativa del nuevo medio de expresión no pasarían desapercibidos para el entonces jefe del Estado, que en la medida de lo posible se esforzó en promover una serie de documentales desde los que mostrar ante el mundo y los propios españoles los logros de su política y contribuir así a engrandecer entre los ciudadanos su figura de estadista y su carisma. Sin embargo, pese a sus esfuerzos, como intentaré demostrar con este trabajo, las imágenes animadas, por las circunstancias que explicaré, no pudieron contribuir por sí mismas a la consolidación o aumento del carisma ya existente. En realidad, hablando en términos iconográficos, ese papel estuvo reservado a las imágenes estáticas –fotografías, reproducciones de cuadros o grabados, dibujos, etc.– publicadas en la prensa gráfica o en otros medios de difusión.

De lo anterior no debe deducirse la idea de que no existe una relación entre el carisma del personaje y las imágenes animadas. La hubo, aunque de otro orden, y habría que plantearla en un sentido inverso según el cual, no son las imágenes animadas las que contribuyeron a dotar al personaje de carisma, sino

1. Este texto se ha redactado en el marco del proyecto de investigación “La interacción entre el cine español y el turismo: desarrollo histórico-temático, claves culturales, políticas y económicas” (HAR2011-27750), subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

más bien al contrario: es el carisma del personaje y todo su programa ideológico el que condicionó los temas, motivos y mensajes de una buena parte de la cinematografía española de los años veinte, puesto que un buen porcentaje de ella estuvo imbuida del ideario programático del general.

Así las cosas, los filmes que contienen imágenes del dictador Primo de Rivera son escasos. En sentido estricto, excepción hecha de su breve aparición en *La malcasada*², sólo podemos hablar de algunos de los documentales filmados en 1929 con motivo de las exposiciones internacionales habidas durante ese año en Sevilla y Barcelona. Se trata de aquellos que reflejan los diversos actos oficiales celebrados para su inauguración y en los que Primo, como Jefe del Gobierno, fue uno de los protagonistas. En ese grupo destaca *España ante el mundo* del que nos ocuparemos más adelante.

El personaje y su carisma

Para dibujar al personaje hay que partir de unos breves apuntes biográficos. Miguel Primo de Rivera y Orbaneja nació en Jerez de la Frontera, el 8 de enero de 1870, y murió en su exilio de París, el 16 de marzo de 1930. Provenía de una familia jerezana de ilustre abolengo nobiliario y militar. Él mismo era segundo marqués de Estella, séptimo marqués de Sobremonte y Grande de España. Algunos de sus antepasados participaron en conflictos bélicos de gran trascendencia en la historia nacional y detentaron relevantes cargos políticos. Esa tradición familiar tan ligada al ejército explicaría que con sólo catorce años Primo ingresara en la Academia Militar donde fraguó una carrera brillante con rápidos ascensos y cimentada en destinos coloniales como Cuba, Filipinas y Marruecos. En 1911 tomó parte en la guerra habida con el país magrebí y un año después se convirtió en el primer general de su promoción con tan sólo 42 años. Vinculado por su trayectoria al grupo de militares africanistas, en 1919 volvió a la Península, primero como gobernador militar de Cádiz y, posteriormente, como jefe de las capitánías generales de Valencia, Madrid y Barcelona, último de sus destinos al que accedió en 1922.

Todos estos datos vienen a certificar el prestigioso estatus social del que por nacimiento y nivel profesional disfrutó Primo de Rivera. Sin duda “era alguien” en la sociedad española del momento. Y si aún no tenía carisma, su figura gozaba de cierta aura y aceptación tanto en los medios militares como en los ámbitos sociales oligárquicos. Sin embargo, fueron los hechos posteriores los que contribuyeron a hacer de él un personaje carismático, esencialmente, a partir de septiembre de 1923, cuando accedió a la jefatura del Estado desde su cargo de capitán general de Cataluña por la vía de un golpe de estado que acabó con el gobierno de concentración liberal de García Prieto, aupado al poder por los liberales y los socialistas.

La historiografía sobre el dictador³ ha señalado lo significativo que resulta el hecho de que el pronunciamiento de Primo de Rivera tuviera lugar en el momento en que el sistema democrático español empezaba a ser auténtico y la política parlamentaria se convertía en una amenaza real para la posición

2. Esta insólita película dirigida en 1926 por el periodista Francisco Gómez Hidalgo, autor también de la pieza teatral que la inspiró, narra la boda del famoso torero mexicano Rodolfo Gaona con la actriz española Carmen Ruiz Moragas y el divorcio posterior. Éste resultó tan polémico que dio lugar a un debate en la prensa al que se sumó la película, donde se dieron cita junto a los actores numerosos personajes relevantes de la sociedad española —políticos, artistas, literatos, militares, periodistas, intelectuales, etc.— y hasta el propio Primo de Rivera que, contra todo pronóstico, acabó prohibiendo su exhibición.

3. El hispanista judío-sefardita Shlomo Bean-Ami estudió con rigor las circunstancias histórico-políticas que confluyeron en la dictadura, así como el propio régimen y la figura del general golpista. Posteriormente, Fernando del Rey ha analizado su papel histórico con un nuevo enfoque. Véase al respecto BEN-AMI, Shlomo, *La dictadura de Primo de Rivera, 1923-1930*, Barcelona, Planeta, 1984; y DEL REY REGUILLO, Fernando, “¿Qué habría sucedido si Alfonso XIII hubiera rechazado el golpe de Primo de Rivera?”, in *Historia virtual de España (1870-2004)*, TOWNSON, Nigel (dir.), Madrid, Taurus, 2004.

de la monarquía y las prerrogativas de los militares. Dado que el cabeza de esa monarquía, Alfonso XIII, tenía tendencias absolutistas y una enfermiza admiración por el ejército, al que utilizaba como punto de apoyo, habría sido precisamente la resurrección del parlamentarismo español “lo que indujo al rey Alfonso a coquetear con una solución extraparlamentaria⁴”. Y con su actitud, el monarca no habría hecho sino subrayar los intereses de los grupos hegemónicos de la sociedad española que se sentían amenazados.

Tras el golpe, el dictador en ciernes se encontraba en una clara situación de aislamiento, porque, en realidad, sólo lo secundaban unos pocos generales, sin embargo, logró crear la impresión de que era dueño de la situación. Además, las primeras reacciones de la prensa y de la opinión pública fueron favorables o indiferentes a esa rebelión. Esto nos lleva a pensar que Primo, desde el principio, contó con cierto grado de aceptación y suscitó la simpatía de una parte de la opinión pública. A partir de entonces, su figura fue omnipresente en la vida de los españoles –aunque no precisamente desde las imágenes animadas– y acabó reuniendo en su persona todos los rasgos que caracterizan a los personajes carismáticos.

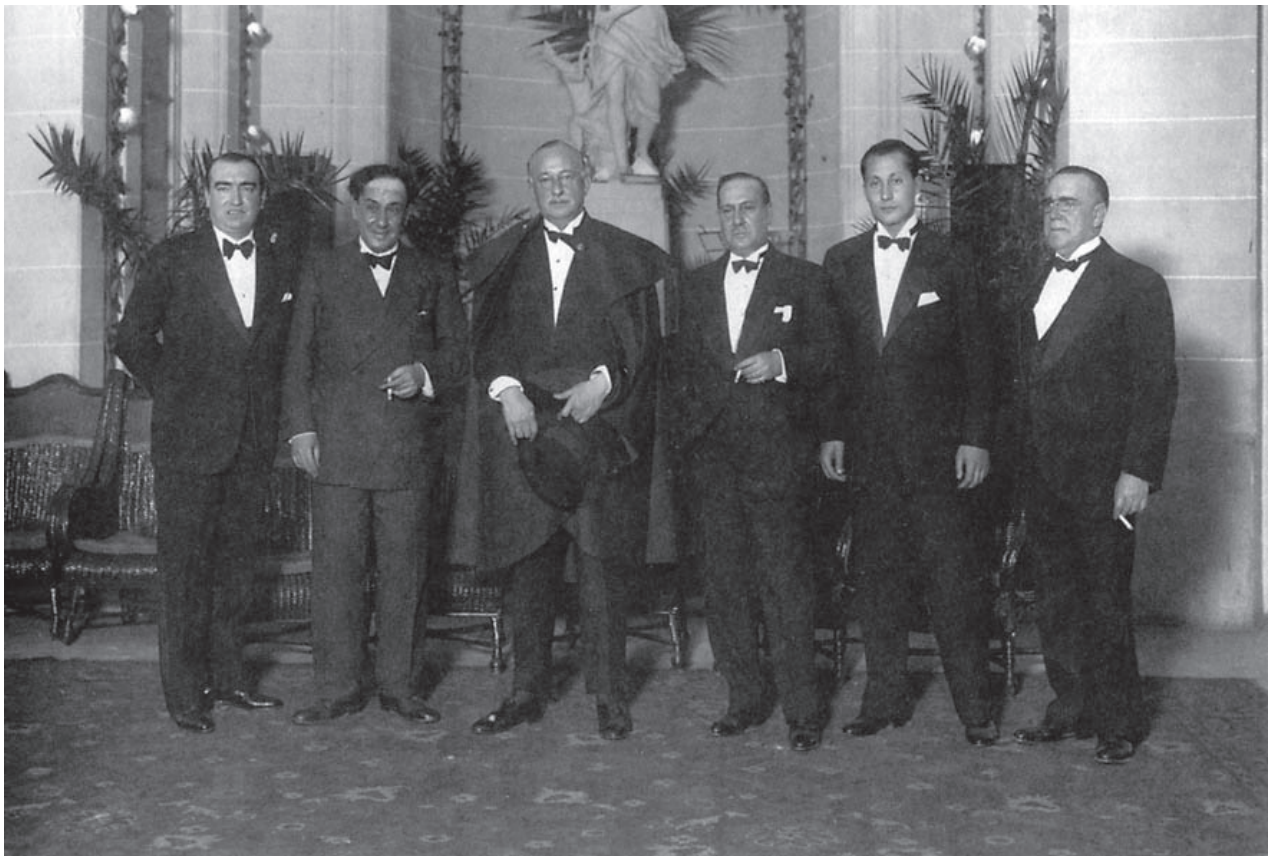


Fig. 1. Primo con los Machado en el homenaje que recibieron en 1929. © DR

Al respecto, José Luis Villacañas, en un reciente estudio sobre las peculiaridades asociadas al carisma, considera que su portador es percibido por la sociedad como un salvador investido de autoridad y poder y, por lo mismo, capaz de generar un fuerte seguimiento entre sus conciudadanos, hasta el punto de que la vida social acaba organizándose en torno a su liderazgo desde todos los órdenes: el económico,

4. DEL REY REGUILLO, Fernando, “¿Qué habría sucedido si Alfonso XIII...”, *op. cit.*, pág. 19.

el jurídico, y por supuesto, el ideológico⁵. Así establecidos estos rasgos prototípicos del líder, puestos en relación con la persona de Primo de Rivera, se ajustan sobradamente y sin dificultades a su perfil.

En efecto, si el personaje carismático es percibido como un salvador por sus conciudadanos, Primo lo fue. De hecho, el general fue presentado ante los españoles con la aureola de “salvador” por los órganos de opinión dependientes de la burguesía catalana. Ella, desde la prensa y otros ámbitos bajo su control, creó la atmósfera histórica que precedió al golpe de estado. Esos mismos burgueses financiaron también el golpe militar que acabó con el sistema parlamentario español, aunque, en realidad, no existía un peligro real de revolución social en vísperas del pronunciamiento. De hecho, el año 23 fue el primero desde el final de la Gran Guerra en que se empezaron a ver signos claros de recuperación económica. Sin embargo, la figura del dictador logró irrumpir en la vida política española como la de un salvador capaz de amputar el avance del bolchevismo y el separatismo vasco-catalán. Ambos eran vistos como los principales enemigos del *statu quo* que estaban amenazando a España. De este modo, Primo situó su rebelión frente al gobierno legítimo en el contexto general de la reacción antibolchevique que se daba en otros países europeos. Una rebelión que, en palabras de sus ejecutores, se alzaba “contra la anarquía y los profesionales de la política”⁶. Desde esos argumentos, el 13 de septiembre de 1923 se inició el golpe de estado al declarar el estado de guerra en las guarniciones militares de las cuatro provincias catalanas, junto a las



Fig. 2. Alfonso XIII y el general golpista. © DR

parte, si el personaje carismático poder, Primo lo fue. Ciertamente, por el propio Rey de España cuya carisma, insuflado directamente figura del Rey en su representante la toma del poder por Primo de del presidente constitucional Cortes y destituyera a los negativa, el gobierno legítimo Primo para que formara nuevo monarca sancionó la victoria de la contra la legalidad constitucional, responsable de la dictadura. Y ejército no comprometido con abstencionista haciendo honor a

el papel decisivo lo jugó el Rey desde el principio con la retirada de su apoyo al gobierno legítimo, lo que precipitó su caída en beneficio del general sublevado. Esta circunstancia marcó definitivamente la autoridad y el poder carismático de Primo con lo que podríamos considerar una suerte de ‘pecado original’, pues ambos estarían siempre mediatizados por la figura regia, cuya sombra se proyectaría sobre el dictador a lo largo de sus seis años de gobierno.

Del mismo modo, si el personaje carismático es una estructura comunicativa que genera autoridad y seguimiento a partir de un discurso que transmite ideas ya preexistentes en la sociedad, Primo lo fue. Su programa conservador y mojigato captó las esencias más conservadoras del sector de la sociedad española proclive a apoyarlo: esencialmente, las clases medias urbanas y rurales. Los elementos sobre los que se sustentó la autoridad del régimen fueron: un partido único –la Unión Patriótica– creado para ayudarle a mantenerse en el poder; un órgano de prensa –*La Nación*–; la garantía del monopolio de

5. VILLACAÑAS, José Luis, “El concepto de ‘carisma’ en Filosofía política”, *V Seminario Internacional Imagen y carisma político. Figuras carismáticas del mundo hispánico en el siglo XX*, Casa de Velázquez, Valencia, 18 de febrero de 2011.

6. BEN-AMI, Shlomo, *La dictadura de Primo de Rivera...*, op. cit., pág. 49.

la información, merced a una censura de prensa bastante estricta; y un ideólogo para su programa, el escritor José María Pemán. Por lo que al seguimiento se refiere, el dictador tuvo un indudable éxito con las masas derivado de lo que podría considerarse su “encanto personal” y reforzado con sus actuaciones populistas. Características todas ellas que han sido descritas por el hispanista Shlomo Ben Ami en los siguientes términos:

[...] paternalismo [...], sencillez casi vulgar en sus modales, sentido de la justicia a lo Robin Hood, enfoque frontal de los problemas complejos, su irresistible simpatía y *bonhomie*, su afición a las fiestas, al vino y a las mujeres, así como a la buena mesa, su casi quijotesca prontitud en luchar por lo que sinceramente creía ser una noble causa, todo esto constituía un atractivo constante para la masa, y la masa aplaudía⁷.

Asimismo, si la vida social se organiza, en todos sus órdenes, en torno al personaje carismático, capaz de generar una economía, un derecho, una imagen, un discurso ideológico en función de sus intereses, desde luego, el carisma de Primo de Rivera fue un hecho. El general se planteó un programa regeneracionista que debía afectar a todos los órdenes de la sociedad, empezando por la educación. Merced a él, en los primeros años de su gobierno, el país experimentó un gran despegue en lo económico y en el crecimiento de las infraestructuras que modernizaron el país⁸. También se logró la paz social y serenar el problema de Marruecos, sin embargo, conculcó las libertades y sumió a la sociedad en un conservadurismo mojigato y trasnochado donde la iglesia católica gozó de un enorme poder. Todo ello afectó de modo determinante a la vida social española de su tiempo y condicionó la de las décadas siguientes. A partir de esas estrategias, el dictador logró mantenerse en el poder hasta el 28 de enero de 1930 cuando, obligado por las circunstancias políticas a dejar su cargo, se exilió a París hasta el fin de sus días.

Cine, turismo y exposiciones universales

En sentido estricto, Miguel Primo de Rivera fue el primer gobernante español interesado seriamente por el cine y, a su manera, trató de impulsarlo. Comprendió la enorme capacidad de convicción del nuevo medio de expresión y supo ver en él un útil instrumento con el que convenía contar, en consonancia con la actitud de los gobernantes coetáneos, esencialmente los de carácter dictatorial. Consciente del poder propagandístico de las imágenes animadas y de la infiltración del cine hollywoodiense en la vida de los españoles, empezó a asumir un papel más activo en la promoción de la industria cinematográfica nacional y en la exclusión de las películas extranjeras que consideraba objetables. Se apoyaba para ello en un estado de opinión general que lamentaba la mala imagen que de España y su cultura daba el cine extranjero e incluso, en algunos casos, el nacional, a través de las malas españoladas. Tanto desde los medios intelectuales como desde el propio cine se deseaba combatir la visión reaccionaria y atrasada de España que aquellas películas proyectaban. Por su parte, Primo estuvo especialmente interesado en el cine documental, por su potencial para generar propaganda política e ideológica.

Eso explica que, para difundir los logros de su programa gubernamental, buscara apoyo tanto en la industria cinematográfica como en la turística. De ambas intentó servirse para impulsar las dos exposiciones internacionales gestadas durante su mandato como escaparates desde los que mostrar al

7. *Ibid.*, pág. 113.

8. Las transformaciones habidas en la España primorriverista merced a la modernización autoritaria llevada a cabo por el dictador han sido estudiadas por GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria (1923-1930)*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

mundo la modernización del país. Sin embargo, con respecto al cine, no existió una política de desarrollo específica y de largo alcance. Como ha señalado Luis Fernández Colorado:

[...] las tentativas de promover un cine documental acorde a las necesidades propagandísticas del régimen y a sus postulados ideológicos fundamentales, así como capaz de competir con producciones extranjeras de similares características, fueron manifestaciones políticamente difusas y financieramente alicortas⁹.

Solo hubo actuaciones puntuales, como el respaldo explícito que el general dio al Primer Congreso Español de Cinematografía¹⁰. Allí se planteó la necesidad de trabajar en la propaganda cinematográfica de las inminentes exposiciones y la urgencia de debatir “la importancia política del cinematógrafo para una verdadera aproximación a los países iberoamericanos¹¹”. Paralelamente, el gobierno tuvo otras tímidas iniciativas, como la convocatoria hecha por el Ministerio de Economía Nacional, en febrero de 1929, para recabar información sobre la protección al cine español y promover oficialmente una reflexión en el sector cinematográfico, aunque sin resultados prácticos evidentes, por razones obvias de falta de tiempo. Más determinante fue la creación por Real Decreto del Patronato Nacional de Turismo (PNT) en abril de 1928. Formado por ocho miembros, contaba con recursos propios, buena parte de los cuales se dedicaban a contrarrestar la imagen de país atrasado que se tenía de España en el exterior. En esa línea el Patronato puso en marcha una política de propaganda que alcanzó su punto álgido con la celebración de las exposiciones.

Una vez en el poder, Primo supervisó directamente el proyecto de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, que se venía manejando desde tiempo atrás¹², y aprobó el Programa Nacional para su puesta en marcha, en paralelo al de la Exposición Universal que se gestaba en Barcelona. Así surgió la Exposición General Española integrando en un único conjunto propagandístico los dos certámenes. Por diferentes causas, las fechas de ambos eventos sufrirían retrasos de más de un año¹³ y, finalmente, fueron inaugurados por los Reyes en mayo de 1929, con una diferencia de once días¹⁴, cuando solo restaban siete meses para que Primo se viera forzado a abandonar el poder, una vez perdida la confianza del Rey. Así, lo que debía haber supuesto un brillante mérito y el símbolo de sus años de gobierno acabó

9. FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, “La realidad de la duda. El cine español de propaganda en los albores de la Segunda República”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Madrid, Universidad Complutense, 2001, nº 23, pág.136.

10. Auspiciado por la revista cinematográfica *La Pantalla*, el congreso fue celebrado durante el mes de octubre de 1928 en el Palacio de Cristal del Retiro madrileño.

11. A instancias de José Primo de Rivera, hermano del dictador, Fernando Viola (abogado, actor y director) sugirió al gobierno que buscara la forma de proteger y fomentar la incipiente industria cinematográfica española desde cuatro líneas de actuación: censura de las películas en función de la edad de los espectadores; creación de un noticiario cinematográfico español; subvención a la industria española; organización de un Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, capaz de vincular a las industrias de los países hispanoamericanos para desbancar al gigante hollywoodiense. Pero la iniciativa llegó tarde y el congreso acabaría concretándose el 12 de octubre de 1931 –día de la Raza– justo cuando España efectuaba la transición hacia la Segunda República. Véase al respecto HOLGUÍN, Sandie, *República de ciudadanos. Cultura e identidad nacional en la España republicana*, Barcelona, Crítica, 2003, págs. 145-146.

12. La idea de la Exposición Iberoamericana vinculada a Sevilla surgió en 1905, tras una exposición de productos agrícolas y mineros, por el papel histórico de la ciudad en el ámbito hispanoamericano. Con la ayuda del Estado su celebración se planeó entre diciembre de 1914 y junio de 1915, pero la Primera Guerra Mundial paralizó el proyecto que se retomó en 1922 pasando del hispanoamericanismo al iberoamericanismo, dado que Portugal se prestó a participar activamente en el certamen.

13. La Exposición Iberoamericana de Sevilla se debía celebrar entre el 12 de octubre de 1928 y el 30 de junio de 1929 y la Exposición Internacional de Barcelona, entre el 1 de abril y el 31 de diciembre de 1929. Pero la de Sevilla sufrió dos retrasos por falta de acabado de las instalaciones de los países participantes y por el fallecimiento de la madre del Rey, María Cristina de Habsburgo, en febrero de 1929.

14. La exposición de Sevilla, el 9 de mayo de 1929, y la de Barcelona, el 20 del mismo mes.



Fig. 3. Panorámica de la Exposición Universal de Barcelona. © DR

resultando un acontecimiento donde su presencia y su figura quedaron desdibujadas. Eran sus últimos meses al frente del ejecutivo y significaron su triste despedida, entre la desafección real y el abandono de una opinión pública con la que nunca había tenido unas relaciones demasiado gratas.

Con motivo de ambas exposiciones, diferentes iniciativas individuales pusieron en marcha un buen número de documentales a partir de 1927, para dar a conocer las bellezas paisajísticas, monumentales y artísticas de España y fomentar en el extranjero la imagen del país. Por su parte, desde 1928 el PNT subvencionó muchos otros con el mismo fin¹⁵. Asimismo, hubo numerosas filmaciones de los actos de inauguración para exhibirlas dentro y fuera del país y proyectarlas en los diversos pabellones. Llegadas hasta nosotros en diferente estado de fragmentación y conservación, su restauración en Filmoteca Española ha tratado de recuperar en lo posible el metraje y montaje originales¹⁶. A día de hoy, ya se han recuperado cuatro títulos, tres sobre la exposición andaluza¹⁷ y otro que incluye también los actos de Barcelona. Este último, *España ante el mundo*, fue impulsado directamente por Primo de Rivera bajo la marca productora Ediciones Turismo Internacional, con la idea de difundir internacionalmente la imagen de la nueva España que él había intentado construir. Sin embargo, la sucesión de los acontecimientos que precipitaron la caída de su gobierno convirtió tanto las exposiciones como los documentales que las reflejan en una suerte de gesto fallido que ha adquirido con el tiempo un cierto valor testamentario. En cualquier caso, la difusión de los cuatro documentales debió de ser más bien limitada, no sólo porque los acontecimientos políticos coadyuvaron al advenimiento de la Segunda República, sino por el efecto que provocó la llegada del cine sonoro, que convirtió en obsoletos los filmes mudos.

Como su propio título indica, *España ante el mundo* es un filme concebido como un gran fresco desde el que exhibir los logros del país. Sus responsables fueron los hermanos José (Walken) y Antonio Calvache, asociados para la realización de este filme. Los variados y fragmentados materiales que nos han llegado de él hacen pensar que su consecución debió complicarse (como la misma pervivencia del gobierno) y quedó inacabado. Esta circunstancia imposibilita conocer con exactitud las características del proyecto originario. Sea como fuere, los acontecimientos filmados van del 24 de marzo de 1929 (Semana Santa sevillana) al 9 de julio del mismo año (visita de los aviadores Jiménez e Iglesias a la Exposición de Barcelona)¹⁸. Después, los realizadores paralizaron el proyecto, probablemente porque, en vista del declive que estaba sufriendo Primo, no tenía demasiados visos de futuro. En la práctica, es muy posible que los Calvache decidieran olvidarse rápidamente de la idea original y, para poder amortizar el

15. FERNÁNDEZ COLORADO, LUIS, “La realidad de la duda...”, *op. cit.*, págs. 133-136.

16. Para un análisis en detalle de las circunstancias de esa restauración, véase SOTO, Begoña, *Las exposiciones de 1929. Cuatro reportajes cinematográficos sobre la Exposición Iberoamericana (Sevilla, 1929)*, Madrid, Filmoteca Española / Junta de Andalucía, 2009.

17. Dos de ellos, *Sevilla y Exposición Iberoamericana de Sevilla*, fueron producidos por el sello España Films y el PNT; y el tercero, *Inauguración de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla*, auspiciado por Información Cinematográfica Española y el Ejército del Aire.

18. Ambos habían atravesado el Atlántico un año antes en un vuelo sin escalas desde Tablada (Sevilla) hasta Bahía a bordo del aparato denominado Jesús del Gran Poder.

material filmado, lo fragmentaran con el objeto de exhibirlo en las salas especializadas en cortometrajes y noticiarios o en ámbitos institucionales como cancillerías, consulados u otras oficinas diplomáticas españolas¹⁹. Sobre los fragmentos restaurados el actual montaje ha tratado de dar coherencia al conjunto²⁰.

Su contenido tiene como eje temático la inauguración de las dos exposiciones y los diferentes actos celebrados con tal motivo en las dos ciudades sede, propiciando una estructura narrativa de dos partes. La referente a la muestra andaluza cubre algo más de un tercio de la película (alrededor de 36 minutos) y se abre con imágenes de la Semana Santa y de la Feria de Abril, ambos festejos constituyen la marca de la ciudad a los que los Calvache no quisieron sustraerse, dado que se ajustaban perfectamente a la lógica del documental y permitían exhibir “ante el mundo” las riquezas culturales hispanas en toda su autenticidad. La segunda parte, de mayor duración (los 52 minutos restantes) corresponde a los actos de Barcelona, algo más numerosos, porque los miembros de la familia real se diversificaron y las filmaciones se simultaneaban para dar cobertura a todas las ceremonias.

Así las cosas, y prescindiendo de los diez primeros minutos de la película, dedicados a los festejos sevillanos, el metraje restante está enfocado esencialmente a seguir el recorrido que la comitiva oficial, encabezada por los Reyes, va realizando por los diferentes pabellones de las exposiciones. Ordenados por orden alfabético, en la muestra sevillana, predominan los de los países iberoamericanos, Brasil y Portugal incluidos, además de Estados Unidos. Ese mismo guión es el que se sigue en la muestra barcelonesa, solo que en este caso, los pabellones corresponden a los países europeos, junto a los de Filipinas y Portugal. Además, la filmación dedicada al paso de los Reyes por el recinto del Pueblo Español construido en Montjuïc, se completa con otras actividades de la comitiva, como la inauguración de un centro escolar, y con los actos de entrega de la bandera a la Guardia Civil.

Los recursos expresivos manejados por el discurso fílmico son de gran simplicidad, con un predominio insistente de grandes planos generales, filmados muchas veces desde ángulos altos, merced a los cuales el documental va dando cuenta del recorrido de la comitiva oficial y de los desfiles que se suceden en su honor. Sólo en raras ocasiones se describen las instalaciones interiores de los pabellones, cuya presentación queda ordenada desde diferentes rótulos identificadores. Estas opciones son determinantes en el documental donde los planos cortos, además de ser muy escasos, no suelen corresponderse con la figura del dictador.

La negación fílmica del aura carismática

En realidad, se puede afirmar que, pese a ser el impulsor de la película, la persona de Primo es prácticamente ignorada por la cámara, hasta el punto de que las apariciones del jefe de gobierno se cuentan con los dedos de la mano. De hecho no pasan de diez las ocasiones en las que su imagen se deja ver entre el público con la suficiente cercanía como para ser reconocible sin dificultad. E incluso así, esas apariciones duran sólo unos segundos. En este sentido, es evidente que la estrategia auspiciada por el general para exhibir sus logros y potenciar su imagen personal resultó del todo fallida: ni la frecuencia de aparición, ni el lugar ocupado por Primo en el grupo de la comitiva real contribuyen a otorgarle la relevancia correspondiente al jefe del ejecutivo, más bien le restan protagonismo. Ciertamente, su figura queda desdibujada entre el numeroso grupo de diplomáticos, militares, aristócratas y prohombres varios

19. En esos años fueron habituales las salas de exhibición que, incapaces de competir con los grandes cines controlados por las firmas extranjeras, se especializaron en programar cortometrajes cómicos y documentales con noticias de actualidad en las salas de cine. Véase, FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, “La realidad de la duda... *op. cit.*”, págs 133-136.

20. Derivada de la investigación y selección de materiales hecha por Begoña Soto, Camille Blot-Wellens y Encarni Rus, la actual versión del documental dura 88 minutos y fue editada en DVD en el 2009.

que acompañan a la pareja regia, que, para los Calvache, es la protagonista indiscutible del evento y, en consecuencia, es la que ocupa un alto porcentaje de los planos de la película. Aun así, conviene preguntarse si ese bajo índice de puede deberse a una del metraje dedicado sucedió con otros la exposición, en los general dimitió de su su imagen resultaba inconveniente, se correspondientes difusión.

En cualquier esas especulaciones, el hecho de que se realizaban en al estar rodadas en el

muy protocolarios, los operadores tenían muy condicionada su libertad de actuación para componer los encuadres, tanto más cuando, como es el caso, los personajes estaban en constante movimiento: caminando entre pabellón y pabellón, entrando y saliendo de ellos y, en el caso de los Reyes, subiendo y bajando de los vehículos que los trasladan de un sitio a otro. Asimismo hay que considerar el aluvión de fotógrafos de prensa nacional e internacional que acudió a retratar los acontecimientos. En ese maremágnum es de suponer que los Calvache situaban sus cámaras no donde querían, sino donde podían, en el espacio que les estaba permitido, y sin mucha libertad de maniobra. Cuando pudieron gozar de ella, como al filmar las secuencias dedicadas a la Semana Santa y Feria sevillanas, las imágenes resultaron mucho más cuidadas y con mayor variedad de planimetría.

Por otra parte, las características técnicas de los equipos que utilizaban los operadores españoles en la época—todavía con cámaras muy pesadas y de limitada capacidad de rotación para las panorámicas; con objetivos de escasas prestaciones ópticas y con total ausencia de grupos electrógenos para la iluminación de interiores—manera determinante estas circunstancias de las imágenes del predominante de y planos generales; de primeros planos escasos movimientos reducen a reencuadres panorámicas de filmación desde o entarimados que grandes planos la envergadura de los comitiva oficial que

y los variados desfiles de distintos cuerpos de las fuerzas armadas que tienen lugar en su honor. En esa línea, el montaje se realiza sin alardes, alimentado de recursos básicos, y la información del relato se



Fig. 4. Primo de Rivera entre los invitados a la inauguración. © DR



Fig. 5. Primo lee el discurso inaugural de la exposición sevillana. © DR

imágenes del general posterior eliminación a su persona, como documentales sobre que, una vez que el cargo y la aparición de cuando menos extirparon los planos para facilitar su mejor

caso, y dejando de lado no hay que olvidar las filmaciones tiempo real y que, transcurso de actos

condicionaban de su trabajo. Todas explican la calidad documental; el uso escenarios exteriores la práctica ausencia y planos detalle; los de cámara, que se o pequeñas seguimiento; la balcones, montículos permite obtener generales para mostrar escenarios, la amplia acompaña a los Reyes

organiza mediante escuetos rótulos nominativos o descriptivos.

En el conjunto de ese largo rosario de actos y celebraciones que componen el documental, sólo se dan dos momentos en los que la persona de Primo de Rivera adquiere protagonismo. El primero de ellos corresponde al de la lectura de su discurso de inauguración de la muestra sevillana ante los Reyes. Ocupa solo unos segundos, los dedicados a registrar un momento que debería haber resultado clave para los cineastas y merecido, por su parte, mayor atención. Tomado en un plano general, desde un emplazamiento lateral de la cámara y en un ángulo ligeramente contrapicado, los márgenes del encuadre abarcan el estrado de las autoridades, que simula una suerte de escenario en cuyo fondo se ha colgado un gran tapiz, a modo de forillo, y donde el elemento central de la representación corresponde a las figuras reales que permanecen sentadas y como distraídas, sin mirar al orador en ningún momento. No hay duda de que falta, cuando menos, sintonía entre los dos actores principales y el personaje secundario que se yergue frente a ellos con los folios en la mano, pronunciando un discurso que parece despertar poco interés.

La figura del general está de perfil frente a la cámara, de forma que hurta a la mirada espectral su parte izquierda donde lleva colgado de la cintura el sable característico, símbolo del poder y la autoridad militar. El general va enfundado en su uniforme de gala, en el que se adivinan todas sus condecoraciones luciendo sobre el pecho. Su pose es marcial y erguida, mientras lee y, tanto los guantes blancos como el ros característico adornado con su *sprit* prestancia y dignidad. El problema es que su figura, tomada desde un nivel inferior a la distancia y situada en un nivel inferior regia, no logra robar a en ningún momento, tanto más cuanto que la duración del plano es muy breve, apenas dos segundos y el general queda fuera de la panorámica que al centrar sus figuras con ellas, certifica dónde se encuentra el verdadero centro de la representación que allí tiene lugar. Y ese, desde luego, no es el general.



Fig. 6. Tabla de gimnasia ante el general. © DR

El segundo momento de protagonismo ocupa mayor espacio en el contínuum fílmico. Se produce en las últimas secuencias del documental y va precedido con un rótulo que se refiere al dictador por primera y única vez: “El Excmo. Señor General Primo de Rivera inaugura el grupo escolar que lleva su nombre”. Después, la secuencia, en un total de trece planos interrumpidos por dos rótulos, narra los diferentes momentos del episodio en cuestión: la llegada al colegio de la comitiva, encabezada por el infante Don Jaime, seguido de Primo y demás acompañantes; el discurso del director y las palabras que improvisa el general como respuesta, expresando su orgullo por que se ponga su nombre al colegio, lo que no deja de resultar irónico, si se tiene en cuenta que esa era la norma para todos los colegios inaugurados durante su mandato. Acto seguido, las imágenes muestran la tabla de gimnasia que un numeroso grupo de alumnos realiza ante las autoridades y el espontáneo discurso que les dirige Primo a voz en grito, para acabar recibiendo las felicitaciones de los presentes.

A mi juicio, el interés de esta secuencia no radica en la mayor atención que recibe la figura de Primo, sino en la representación que sus imágenes ofrecen de uno de los valores esenciales sobre los que el dictador construyó su programa de gobierno donde la educación era piedra angular. Como ha

señalado Quiroga Fernández de Soto: “La dictadura de Primo de Rivera intentó revolucionar el sistema educativo en España (y) la formación de «ciudadanos modernos» convenientemente adoctrinados se convirtió en el objetivo prioritario”²¹. De ahí que, en sí misma, sea reveladora la inclusión del hecho inaugural de este grupo escolar en el conjunto de las celebraciones que se estaban dando, lo que pone de manifiesto que el general no olvidaba ni por un momento sus intereses de estadista, sin ir más lejos, el intervencionismo directo del estado en la educación de niños, jóvenes y adultos, con el fin de nacionalizar a las masas mediante unas directrices autoritarias. Esa expansión del sistema educativo estatal afectaba directamente a los intereses de la Iglesia, en la que el general se había apoyado para inculcar los principios de autoridad, orden y jerarquía a la población. Pero cuando ésta comprendió que en tal programa la Patria y la nación estaban por encima del catolicismo y el Estado por delante de la Iglesia²², le retiró su apoyo e inició una estrategia de desgaste que, unida a los ataques de la izquierda y la intelectualidad liberal²³, acabaría erosionando definitivamente su figura y su poder.

De todo ello es representativa esta secuencia, donde las imágenes de Primo de Rivera utilizando sus manos como megáfono para arengar a los niños a voz en grito también hablan de la actitud campechana y la espontaneidad que tantas simpatías le habían granjeado al principio de su mandato. Sin embargo a la altura de 1929, con su carisma ya muy mermado, y su energía y salud resentidas, producen el efecto de una caricatura casi hilarante del personaje, aquel que se el aura de padre de la patria.

Por lo demás, está impregnado de primorriveristas, particular aliento modernizador que imprimió al país, un como cabeza de una naciones hispanas; pone de manifiesto la que fue objeto durante su mandato y ella seguían teniendo



Fig. 7. El general arenga a los niños. © DR

ejército, tan macrocefálico como inoperante. De ello dan cuenta los numerosos desfiles militares habidos a lo largo del metraje, que ofrece incluso imágenes de las milicias civiles del Somatén Nacional en formación, marchando orgullosas ante la tribuna presidencial. Datos todos ellos que no invalidan la idea de partida, según la cual las imágenes animadas en ningún caso contribuyeron a fortalecer el carisma de Primo de Rivera. Ciertamente, demasiados factores se conjugaron en su contra para impedirlo. Entre

todo el documental los principios y valores sustancialmente, del regeneracionista y su inspirador intentó país que él entendía gran comunidad de del mismo modo, la militarización de sociedad española el peso que dentro de los altos cargos de su

ejército, tan macrocefálico como inoperante. De ello dan cuenta los numerosos desfiles militares habidos a lo largo del metraje, que ofrece incluso imágenes de las milicias civiles del Somatén Nacional en formación, marchando orgullosas ante la tribuna presidencial. Datos todos ellos que no invalidan la idea de partida, según la cual las imágenes animadas en ningún caso contribuyeron a fortalecer el carisma de Primo de Rivera. Ciertamente, demasiados factores se conjugaron en su contra para impedirlo. Entre

21. QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro, “Educación para la ciudadanía autoritaria. La nacionalización de los jóvenes en la Dictadura de Primo de Rivera”, *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008, nº 27, pág. 87.

22. En el fondo se trataba de una cuestión de prioridades y es que “los primorriveristas eran nacionalistas antes que católicos”. Citado en *Ibid.*, pág. 103.

23. Según el historiador Santos Juliá, “a partir de 1928 y 1929 se produce «el definitivo giro del mundo intelectual contra la Dictadura». La protesta universitaria ante los planes de reforma de Primo de Rivera encuentra amplio eco entre personajes del fuste de Ortega, Jiménez de Asúa, Sánchez Román, Fernández de los Ríos y García Valdecasas, que renuncian a sus cátedras mientras otros 120 intelectuales dirigen al dictador una carta en solidaridad con los estudiantes”. JULIÁ, Santos, “Ser intelectual y ser joven en Madrid, hacia 1930”, *Historia Contemporánea*, Madrid, Uned, 2003, nº 27, pág. 751.

ellos, la carencia de una tecnología capaz de construir un discurso fílmico de retórica suficientemente intencionada para lograrlo. No obstante, en el supuesto de que la hubiese habido, las circunstancias políticas habrían acabado neutralizándolo, pues no eran las más oportunas para reflotar su figura por medio del cine, ya que la capacidad de estadista y el carisma personal del dictador habían tocado fondo ante la opinión pública y, lo que es aún peor, en la mente de su valedor principal como era el propio rey.

Referencias bibliográficas

- BEN-AMI, Shlomo, *La dictadura de Primo de Rivera, 1923-1930*, Barcelona, Planeta, 1984.
- DEL REY REGUILLO, Fernando, “¿Qué habría sucedido si Alfonso XIII hubiera rechazado el golpe de Primo de Rivera”, in *Historia virtual de España (1870-2004)*, TOWNSON, Nigel (dir.), Madrid, Taurus, 2004, págs. 93-137.
- FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, “La realidad de la duda. El cine español de propaganda en los albores de la Segunda República”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Madrid, Universidad Complutense, 2001, n.º 23, págs. 125-140.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria (1923-1930)*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- HOLGUÍN, Sandie, *República de ciudadanos. Cultura e identidad nacional en la España republicana*, Barcelona, Crítica, 2003.
- JULIÁ, Santos, “Ser intelectual y ser joven en Madrid, hacia 1930”, *Historia Contemporánea*, Madrid, UNED, 2003, n.º 27, págs. 749-775.
- QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro, “Educación para la ciudadanía autoritaria. La nacionalización de los jóvenes en la Dictadura de Primo de Rivera”, *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008, n.º 27, págs. 87-104.
- SOTO, Begoña, *Las exposiciones de 1929. Cuatro reportajes cinematográficos sobre la Exposición Iberoamericana (Sevilla, 1929)*, Madrid, Filmoteca Española / Junta de Andalucía, 2009.
- VILLACAÑAS José Luis, “El concepto de ‘carisma’ en Filosofía política”, *V Seminario Internacional. Imagen y carisma político. Figuras carismáticas del mundo hispánico en el siglo XX*, Casa de Velázquez, Valencia, febrero de 2011.

Calvo Sotelo fotografiado por Alfonso el 13 de julio de 1936: ¿una imagen póstuma para el carisma?

Jacques Terrasa

Resumen: El 13 de julio de 1936, Alfonso Sánchez García –él firmaba Alfonso– logra penetrar en el depósito de cadáveres del cementerio de Madrid para fotografiar el cuerpo de José Calvo Sotelo, asesinado unas horas antes. En la imagen en picado vemos, rodeado por una decena de hombres, el cuerpo ensangrentado del diputado monárquico, con el rostro orientado hacia el médico forense. “Al tratarse de nuestros muertos, el espectáculo de un rostro desnudo siempre fue marcado por una fuerte prohibición”, escribe Susan Sontag. ¿Por qué la imagen del combatiente, del jefe, del héroe no debe ser contaminada por la idea de descomposición física? ¿Qué subsiste del carisma del líder cuando éste sólo es un montón de carnes inertes? Por fin, ¿Por qué la foto robada de una persona después de una muerte violenta será tan diferente del “último retrato” de un difunto, todavía de moda en la época de la Segunda República, imagen apacible de una “muerte hermosa” de la que cualquier atisbo de agonía ha sido borrado?

Palabras clave: Calvo Sotelo (José), Alfonso, Segunda República, Guerra Civil, fotografía, cadáver

Resumé : Le 13 juillet 1936, Alfonso Sánchez García –qui signait Alfonso– arrive à pénétrer dans la morgue du cimetière de Madrid pour photographier le corps de José Calvo Sotelo, assassiné la nuit antérieure. Sur l’image en plongée nous voyons, entouré par une dizaine d’hommes, le corps ensanglanté du député monarchiste, dont le visage est tourné vers le médecin légiste. “S’agissant de nos morts, le spectacle d’un visage nu a toujours été frappé d’un interdit puissant”, écrit Susan Sontag. Pourquoi l’image du combattant, du chef, du héros ne doit-elle pas être contaminée par l’idée de décomposition physique? Que reste-t-il du charisme du leader quand celui-ci n’est plus qu’un amas de chairs inertes? Enfin, pourquoi la photographie volée d’une personne marquée par une mort violente sera si différente du “dernier portrait” d’un défunt, toujours à la mode à l’époque de la Seconde république, image paisible d’une “belle mort” d’où a été effacée toute trace d’agonie?

Mots-clés : Calvo Sotelo (José), Alfonso, Seconde république, Guerre civile, photographie, cadavre

Lo escribía Susan Sontag en su último libro sobre la fotografía: “Al tratarse de nuestros muertos, el espectáculo de un rostro desnudo siempre fue marcado por una fuerte prohibición¹”. Y añadía, en el párrafo siguiente: “Cuanto más alejado o exótico es el lugar, más fácil nos resulta mirar a los muertos y a los moribundos a la cara²”. La famosa fotografía de José Calvo Sotelo en el depósito de cadáveres de Madrid, sacada por Alfonso el 13 de julio de 1936, algunas horas después de la muerte del líder de la derecha parlamentaria, no oculta la cara sangrienta del diputado; todo lo contrario, la expone, ofrece su retrato póstumo para la eternidad³. Como ocurrió para otros líderes carismáticos del siglo

1. SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, París, Christian Bourgois Éditeur, 2003, pág. 78: “S’agissant de nos morts, le spectacle d’un visage nu a toujours été frappé d’un interdit puissant”.

2. *Ibid.*, pág. 79: “Plus l’endroit est éloigné ou exotique, plus il nous est loisible de regarder les morts et les mourants en face”.

3. Esta fotografía, muy conocida, se encuentra fácilmente en Internet. Remitimos, entre otras, a las páginas

xx, algún fotógrafo se empeñó en fijar para siempre la imagen prohibida, la imagen anti-carismática que se opondría luego a los íconos hagiográficos de aquellos líderes. Hay otros ejemplos. Veamos en los archivos Casasola las imágenes de Emiliano Zapata en sus momentos de gloria, o la famosa foto de Ernesto Guevara sacada por Korda, para compararlas con las de sus respectivos rostros poco después de su muerte: la de Zapata, el 10 de abril de 1919, o la del Che asesinado en Bolivia en octubre de 1967. En ambos casos, el espectáculo del rostro del líder muerto viene a contrarrestar su imagen seductora, objeto de admiración. Pero también le da una dimensión mítica –incluso crística– que debemos tomar en consideración. Sin embargo, para Calvo Sotelo, no existe esta dualidad, la del cuerpo glorioso opuesto al cuerpo martirizado; las pocas fotografías que tenemos de él antes de su muerte no ostentan ningún carisma –aunque sí lo poseía como orador, si consideramos los testimonios sobre sus discursos en el parlamento. Por lo tanto, sólo podremos considerar su imagen póstuma, para desarrollar una reflexión sobre carisma y fotografía.

Como composición icónica, una fotografía posee una lógica interna que estudiaremos en la segunda parte de este artículo, dedicada a la cuestión del carisma. Pero antes, resulta imprescindible –para una imagen de esta naturaleza– verla como la huella, única, irreplicable, de un acontecimiento que marcó la historia de España. En otros términos, considerar la dimensión indicial del documento fotográfico: ¿Qué memoria de una realidad de hace tres cuartos de siglo podemos asociar a esta imagen? Para decirlo de modo concreto: ¿Quién sacó la fotografía? ¿En qué condiciones? ¿Con qué material? ¿Cuándo y dónde? ¿Qué sabemos de las horas que precedieron y siguieron el momento de la instantánea?

Firmada por *Alfonso*, esta fotografía posee una autoría colectiva, la de un estudio fotográfico que funcionó en Madrid durante casi todo el siglo xx. Alfonso Sánchez García (1880-1953), auxiliar en un estudio madrileño a partir de los quince años, realizó sus primeros trabajos para la prensa en 1900 y empezó a utilizar la firma *Alfonso* en 1904, aunque habría que esperar el año 1910 para la apertura de su primer estudio en la calle Fuencarral. Con sus tres hijos –Luis, Alfonso y Pepe– funcionó este taller, principalmente entregado al reportaje fotográfico hasta el final de la Guerra civil, y luego sólo al retrato, en el nuevo estudio de la Gran Vía, a partir de 1940, cuando se les denegó la inscripción en el registro oficial de periodistas.

En 1952, la Dirección General de Prensa rehabilitó profesionalmente a Alfonso y a sus hijos. Pero ya era tarde. El más popular reportero madrileño de su tiempo no volvería a trabajar para la prensa, excepto en circunstancias excepcionales. Una de ellas había sido [el] reportaje realizado en el palacio de El Pardo para el diario *ABC*, en 1949. Fue su último trabajo conocido. El 13 de febrero de 1953, moría en su domicilio de la calle de General Arrondo, víctima de un cáncer del pulmón⁴.

El 13 de julio de 1936, fecha del asesinato de José Calvo Sotelo, dos fotógrafos podían haber sacado la foto del cadáver del diputado de Renovación Española, Alfonso (el padre) o *Alfonsito*⁵, su hijo mayor. En efecto, Alfonso Sánchez Portela (1902-1990) ayudaba a su padre desde la edad de 13 años, cuando entró de aprendiz en el estudio, “con lo que esta palabra significaba entonces: barrer el taller, fregar cubetas, hacer recados, entregar pruebas, atender a los oficiales, preparar líquidos y otras actividades del mismo estilo⁶”. Rápidamente se convirtió, con sus fotografías de la guerra de África, en “uno de

siguientes: <http://lojodemelkart.blogspot.fr/2012/04/alfonso-en-16-fotografias.html>, [15/11/12]; y http://elpais.com/diario/2006/07/18/espana/1153173607_740215.html, [08/05/2013].

4. LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Alfonso. Cincuenta años de la historia de España*, Barcelona, Lunwerg, 2004.

5. Fue el apodo que le dieron sus compañeros de profesión, según SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Alfonso. Imágenes de un siglo*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, pág. 17.

6. *Ibid.*, págs. 18-19.

los mejores reporteros gráficos del país⁷”, y en la década de la dictadura de Primo de Rivera, la galería *Alfonso* alcanzó “su máximo esplendor, con veintidós empleados especializados más los aprendices⁸”. Sin embargo, todas las fotografías llevaban la misma firma –*Alfonso*–, que usaba desde hacía más de treinta años un veterano fotógrafo de 56 años de edad.

Puede decirse que, desde el día en que el golpe de estado de Primo de Rivera dejó en suspenso la Constitución hasta que una cuadrilla de generales africanistas se sublevó contra la República, sentó el fotógrafo acta gráfica de la historia de España. En sus cámaras han quedado reflejados los acontecimientos más relevantes de aquellos años convulsos [...] ⁹.

Ahora bien, ¿quién se esconde detrás de cada una de aquellas fotografías? Porque es evidente, para Publio López Mondéjar, que “Alfonso no sólo debió multiplicarse, sino emplear a fondo a los miembros más cualificados de su estudio, empezando por sus propios hijos¹⁰”.

El autor de la fotografía del cadáver de José Calvo Sotelo en la morgue del cementerio del Este fue sacada, sin lugar a dudas, por Alfonso Sánchez Portela, el primogénito de Alfonso Sánchez García. Sobre todo, porque *Alfonsito* reivindicó la autoría de esta imagen, en el discurso que no tuvo la oportunidad de pronunciar, tras su recibimiento en 1989 en la Real Academia de Bellas Artes. Juan Miguel Sánchez Vigil, en un libro publicado en 1990 –el año en que murió *Alfonsito*–, reproduce el discurso inédito del académico, donde éste se refiere a aquella fotografía:

Viví con la máquina al hombro muchos acontecimientos que tenían por escenario la calle. [...] Después de infinidad de conflictos, huelgas y revoluciones como la de Asturias [*sic.* Asturias], el asesinato de Calvo Sotelo y tantos y tantos más, hasta la más cruel de las guerras, la de las dos Españas frente a frente¹¹.

Pero era fácil, casi cuarenta años después de la muerte de su padre, atribuirse la paternidad del documento. Sin embargo, una fotografía (sin firma) publicada en la prensa (y reproducida en 1982, tanto por Ian Gibson como por Luis Romero, en sus respectivos libros sobre la muerte de Calvo Sotelo¹²), muestra al “Juez Ursicino Gómez Carbajo, interrogado por los periodistas al llegar al cementerio del Este en la tarde del 13 de julio de 1936¹³”. Como lo señala Gibson, en su excelente trabajo de investigación, tanto en historia oral (interrogó con magnetófono a los protagonistas todavía en vida en 1980 y 1981 o a sus familiares, además de un importante trabajo de archivo), “varios periódicos concuerdan en precisar que el juez de guardia llegó a la Necrópolis a las tres o tres menos cuarto de la tarde¹⁴”. Vemos a Gómez Carbajo en la parte izquierda de la foto, rodeado por ocho periodistas, delante del pórtico de entrada de la necrópolis. Y en el centro de la imagen, inconfundible con sus gafas redondas y su pequeña estatura, además con la cámara en la mano izquierda, reconocemos a *Alfonsito*, listo para la información gráfica que nadie, excepto él, supo obtener ese día: una imagen del líder de las derechas españolas en la morgue

7. *Ibid.*, pág. 26.

8. *Ibid.*, pag. 34.

9. LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Alfonso...*, *op. cit.*, pág. 80.

10. *Ibid.*, pág. 82.

11. Alfonso Sánchez Portela, citado por SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Alfonso, fotógrafo de un siglo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pág. 228.

12. GIBSON, Ian, *La noche en que mataron a Calvo Sotelo*, Madrid, Argos Vergara, 1982, cuaderno de ilustraciones sin paginar. Véase también ROMERO, Luis, *Por qué y cómo mataron a Calvo Sotelo*, Barcelona, Planeta, 1982, pág. 221.

13. GIBSON, Ian, *La noche...*, *op. cit.*, cuaderno sin paginar.

14. *Ibid.*, pág. 159. Se trata de la edición especial de *Ya* del 13 de julio de 1936, y de las ediciones de *Informaciones* y *ABC* del 14 de julio.

del cementerio.

La historia es conocida; Sánchez Vigil la cuenta, casi con las mismas palabras, en sus dos libros sobre *Alfonso*¹⁵. El fotógrafo había intentado entrar en el depósito de cadáveres del cementerio durante toda la tarde del lunes 13 de julio. Finalmente, el doctor Antonio Piga Pascual, responsable de la autopsia –Sánchez Vigil, seguramente a partir del relato oral que le hizo Alfonso en los años 1980, lo llama reiteradamente “doctor Puga”–, le facilitó “un pase como ayudante personal”. Así pues, podemos imaginar a *Alfonsito* con un bata blanca, similar a la que lleva el doctor Piga en la foto, sacando la famosa imagen. Pero la publicación de las fotografías fue prohibida por la comisión de censura, y “el juez encargado del caso le procesó por no respetar el secreto del sumario¹⁶”. Alfonso podría haber fotografiado a Calvo Sotelo después de haberse ido Gómez Carbajo al Juzgado, o al contrario, poco antes de su llegada, si nos fijamos en lo que se escribió en la edición especial de *Ya*, en la noche del 13 de julio:

Cuando se tuvo conocimiento de que el cadáver del señor Calvo Sotelo estaba en el cementerio, muchos se trasladaron a la Necrópolis. [...] Fuerzas de la Benemérita impedían la entrada al recinto. Uno de nuestros compañeros logró, sin embargo, llegar al depósito y ver el cadáver del señor Calvo Sotelo. [Sigue una descripción del cadáver, con algunas palabras suprimidas por la censura.] A las tres de la tarde, hora en que ha llegado el Juez de Guardia, se ha obligado a los periodistas a abandonar el recinto¹⁷.

¿Fue *Alfonsito* el periodista que pudo llegar al depósito antes de la llegada del juez? La descripción exagerada hecha en el reportaje (“Éste tiene la cara completamente desfigurada, al parecer, producidas las heridas por arma blanca, sin duda, y machetazos [...]”¹⁸) no concuerda con la fotografía hecha aquella tarde. Podría tratarse del periodista Santos Alcocer, de la redacción de *Ya*¹⁹. Pensamos que Alfonso sólo pudo pasar después de la salida del juez, tras haber insistido bastante para convencer al doctor Piga de que le dejase entrar. Y lo que vio (lo que vemos en la fotografía) se parece a la inspección ocular que hizo el juez unas horas antes:

Ursicino Gómez Carbajo lleva a cabo en el cementerio una inspección ocular. El cadáver está colocado boca arriba y con las ropas en desorden sobre la mesa de mármol del depósito. La pernera izquierda del pantalón remangada deja al descubierto una herida a lo largo de la tibia. En la nariz se descubre una contusión y en general la sangre mancha el rostro y la vestimenta²⁰.

Otra pregunta que nos podemos hacer: ¿Cómo pudo esconder su cámara el joven fotógrafo? Para contestar a esta pregunta, primero habría que determinar cuál fue el material utilizado. Alfonso y sus tres hijos empleaban la cámara Goerz, con placas de cristal de 9 x 12 cm. Existe una imagen en la que

15. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Alfonso, fotógrafo...*, *op. cit.*, pág. 105 y pág. 110; y *Alfonso. Imágenes...*, *op. cit.*, pág. 53.

16. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Alfonso. Imágenes...*, *op. cit.*, pág. 53.

17. Reportaje publicado en la edición especial de *Ya*, el 13 de julio de 1936, también reproducido en I. Gibson, *op. cit.*, “Apéndice I”, págs. 217-227. Cita situada en las págs. 223-224.

18. *Ibid.*, pág. 224.

19. Según ROMERO, Luis, *Por qué...*, *op. cit.*, pág. 213, nota 34: “El periodista Santos Alcocer, de la redacción de *Ya*, en un libro que publicó hace años, relata que fue el primero que de manera clandestina y en circunstancias novelescas descubrió el cadáver y lo identificó. Las fotografías que hizo el reportero gráfico Santos Yubero no aparecieron publicadas y se perdieron en posterior registro”. Comentaremos más abajo lo de las fotos de Santos Yubero.

20. *Ibid.*, pág. 217. A diferencia del libro de Ian Gibson, publicado también a principios de 1982, el libro de Luis Romero no precisa cuáles son sus fuentes con el mismo esmero historiográfico que el historiador inglés.

se ve a Alfonsito acompañando al presidente de la República, Niceto Alcalá Zamora; el fotógrafo lleva su cámara Goerz en el antebrazo derecho²¹, y parece difícil que pudiera haber entrado al depósito del cementerio con un instrumento de tal tamaño. “Pero la imagen dramática del cadáver de Calvo Sotelo en la morgue del cementerio del Este fue tomada aún con la vieja cámara de placas”, afirma Publio López Mondéjar, algunas líneas después de habernos explicado: “No obstante, algunas de las mejores instantáneas de aquellos días las realizaron Pepe y *Alfonsito* con las Contax adquiridas en 1932²²”. Si miramos la imagen del fotógrafo al lado de Ursicino Gómez Carbajo sacada aquel día, es evidente: Alfonsito lleva una pequeña cámara de paso universal en la mano, una de aquellas cámaras Contax de 35 mm que había comprado en 1932. Recordemos que sólo existían dos modelos de cámaras funcionando con rollos de 35 mm, que permitían hacer 36 fotos de 24 x 36 mm: la famosa Leica, inventada por Oskar Barnack pocos años antes, y la Contax, que la casa Zeiss había desarrollado para competir con la casa Leiz. En Madrid, los *Alfonsitos* –como los llamaban– eligieron la nueva Contax, mientras que otros reporteros, como Agustí Centelles, en Barcelona, o el famoso Robert Capa, quien llegaría a España aquel mismo verano del 36, optaron por la Leica. Fue una verdadera revolución para el periodismo gráfico, por la rapidez, la luminosidad y el peso ligero de este nuevo material. Sin embargo, los *Alfonso* tampoco dejaron de utilizar las placas de cristal y las pesadas cámaras Goerz hasta el final de la Guerra civil. Aunque en el caso de la foto de Calvo Sotelo es evidente que la Contax era el material indicado, como lo podemos comprobar si observamos una buena reproducción de la imagen, por ejemplo aquella que se publicó en el libro de la Biblioteca PHotoBolsillo dedicado a Alfonso²³ o en el libro de López Mondéjar: tiene exactamente el formato de 2 x 3 de las fotos hechas con carretes de paso universal. Además, si la comparamos con otras imágenes sacadas con la cámara Goerz, la foto del cadáver de Calvo Sotelo tiene la granulación característica de una imagen hecha con una película de 35 mm.

Cualquier fotografía posee lo que podemos llamar un “fuera de campo temporal”, o sea, un *antes* y un *después* que corresponde a los momentos contiguos al instante congelado en la imagen. Aquí limitaremos esta ampliación de carácter metonímico al día anterior y al día posterior al momento de la toma. En cuanto a lo que ocurrió la noche anterior, existen libros enteros escritos sobre el *por qué y cómo mataron a Calvo Sotelo*²⁴; sólo nos limitaremos a referir aquí los datos que nos parecen imprescindibles.

En cuanto a las horas que siguieron el momento de la foto, la historia es más sencilla. A las seis de la mañana del martes 14 de julio, se hizo la autopsia. Antonio Piga, forense del Juzgado nº 3, ayudado por José Águila, forense del juzgado nº 2, y por dos profesores de la Escuela de Medicina Legal²⁵, practicaron la autopsia, en presencia de dos o tres personas autorizadas, en representación de la familia del difunto²⁶. “Se ha procedido al afeitado de la región occipital, con lo cual los dos orificios de las balas se distinguen con entera claridad y puede apreciarse que los disparos se efectuaron a muy escasa distancia”, explica Luis Romero²⁷.

Luego, a las ocho, se colocó el féretro en la capilla ardiente, en una dependencia del depósito. Calvo Sotelo fue amortajado con el hábito franciscano –tal como lo había previsto–, lo que podemos comprobar en una fotografía de la época²⁸: “cubierto de flores y apenas reconocible, tenía en las manos

21. Para ver una reproducción (no firmada) de esta fotografía, *Ibid.*, pág. 48.

22. LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Alfonso...*, *op. cit.*, pág. 83.

23. SILVA, LORENZO, *Alfonso. El cronista silencioso*, Madrid, La Fábrica, colección PHotoBolsillo, 2006.

24. Citamos aquí el título del libro de ROMERO, Luis, *Por qué...*, *op. cit.*

25. Uno de ellos, AZNAR, Blas, es el autor de *Problemas de la investigación criminal en el asesinato de Calvo Sotelo (estudio médico-legal)*, Universidad de Salamanca, 1975.

26. GIBSON, Ian, *La noche...*, *op. cit.*, pág. 178. Gibson saca su información del AZNAR, Blas, *Problemas de la investigación...*, *op. cit.*, pág. 59.

27. ROMERO, Luis, *Por qué...*, *op. cit.*, pág. 243.

28. Para ver una reproducción de esta foto, *Ibid.*, pág. 239.

un crucifijo y escapulario de la Virgen del Carmen. Una gruesa cruz había sido colocada a su cabeza y, a sus pies, una bandera roja y gualda²⁹.” Algunos opinarán que se parece más a una vieja beata que al líder de las derechas españolas; pero esto sería anticipar nuestra reflexión acerca del carisma. Más interesante es reflexionar sobre la presencia de otra capilla ardiente, a menos de un kilómetro de allí, en el cementerio civil de Madrid, donde yacía el cuerpo del teniente Castillo, asesinado apenas unas horas antes que Calvo Sotelo. Dos muchedumbres se desplazaron aquel martes 14 de julio de 1936, para desfilar delante del cuerpo de dos víctimas que representaban los dos bandos que empezarían a enfrentarse en todo el territorio español cuatro días después. ¿Estaban ensayando lo que se haría luego a gran escala? “La avenida de Daroca estaba abarrotada de gente de los dos bandos. Hubo enfrentamientos, gritos, amenazas, puños en alto y saludos romanos. El ambiente no podía estar más crispado³⁰.” Sin embargo, prosigue Ian Gibson, “de estos nuevos enfrentamientos apenas quedó rastro en la prensa, pero se sabe que dieron por balance varios muertos y otros tantos heridos³¹”.

La *doxa* franquista siempre presentó el asesinato de Calvo Sotelo como el desencadenante del intento de golpe de estado del 18 de julio; aquel asesinato fue presentado por las derechas como un crimen de Estado, y no les quedaba otro remedio que el levantamiento militar. Recordemos la palabras pronunciadas por Franco el 19 de abril de 1938:

Aquel Régimen murió definitivamente aquella madrugada triste en que un sedicente Gobierno, constituyéndose en brazo ejecutor de la Masonería, fraguó y llevó a cabo, por medio de sus agentes, el vil asesinato del Jefe de la oposición parlamentaria y gran patricio: José Calvo Sotelo³².

Que el partido del que Calvo Sotelo era diputado –Renovación Española– se hubiera fundado en enero de 1933, “con el propósito, entre otros, de organizar un golpe de Estado que terminase con la República³³”, y que el 12 de julio –o sea, unas horas antes del atentado– se entregase al emisario italiano una carta para el Duce “en la cual se le hacía saber que el Movimiento estallarí­a el 18 de julio³⁴”, todo esto no impide que todavía hoy, tres cuartos de siglo después, se presente aquel asesinato como un crimen de estado del gobierno republicano en numerosas páginas de Internet. Y sorprende más ver que en una exposición de 130 fotografías de Martín Santos Yubero que tuvo lugar durante el otoño 2010 en Madrid, se presentasen tres imágenes “del cadáver de Calvo Sotelo tirado en el suelo y con la cara cubierta con una chaqueta que alguien le colocó rápidamente³⁵”. La exposición, cuyo comisario era el historiador de la fotografía Publio López Mondéjar, se titulaba *Santos Yubero. Crónica gráfica de medio siglo de vida española 1925-1975*; y las tres fotografías del supuesto cadáver de José Calvo Sotelo lo muestran en picado, de día y en exterior, delante de una pared de ladrillos, con un sombrero idéntico al de la foto de Alfonso, pero en perfecto estado, como también lo es la pierna izquierda del pantalón. La chaqueta sobre la cara impide ver el cuerpo de personaje. Sólo el pie de la foto (*El asesinato de Calvo Sotelo*) y la similitud de la vestimenta pueden hacer pensar que se trata del diputado monárquico. ¿Son éstas “las fotografías que hizo el reportero gráfico Santos Yubero”, a las que se refiere Luis Romero en su libro³⁶? Es muy probable. Pero si se tratase realmente del cadáver de Calvo Sotelo, estas fotos estarían no

29. GIBSON, Ian, *La noche...*, *op. cit.*, pág. 179.

30. *Ibid.*, pág. 178.

31. *Ibid.*, pág. 183.

32. *Ibid.*, pág. 9.

33. *Ibid.*, pág. 23.

34. *Ibid.*

35. GARCÍA, Ángeles, “Los años de plomo del periodismo gráfico”, *El País*, 22 de octubre de 2010.

36. Cf. *supra* nota 15.

sólo en total contradicción con lo que los estudios historiográficos posteriores a la muerte de Franco nos han revelado sobre el asesinato³⁷, sino que tampoco concordarían con las declaraciones hechas por los diferentes protagonistas en 1938 ante los jueces de Franco³⁸.

¿Qué pasó en realidad aquella noche del 12 al 13 de julio de 1936? Primero, sobre las nueve y media, el teniente de la Guardia de Asalto José del Castillo Sáenz de Tejada fue asesinado a pocos metros de su domicilio, mientras se dirigía hacia el Cuartel de “Pontejos” –llamado así porque estaba situado en la plaza que lleva este nombre, detrás de la Puerta del Sol–, adonde iba a tomar el servicio aquella noche. La Guardia de Asalto, creada en 1932 por la República, era un cuerpo de policía urbana que dependía del ministerio de Gobernación, y que se consideraba más fiel a la República que la Guardia Civil, a la que sustituía a menudo en las ciudades. Tres meses antes, el 14 de abril, durante los desfiles de conmemoración del quinto aniversario de la República, hubo graves incidentes entre grupos de derechas y de izquierdas. Una de las víctimas mortales de aquellos enfrentamientos fue Anastasio de los Reyes, un alférez de la Guardia Civil vestido de paisano. Dos días después, el traslado de los restos del alférez al cementerio del Este dio lugar a una violenta contra-manifestación derechista, en la que murió, víctima de un tiroteo, un primo hermano de José Antonio, llamado Andrés Sáenz de Heredia. Al final de la tarde, los manifestantes se enfrentaron con la Guardia de Asalto y un joven carlista fue herido gravemente por un disparo del arma del teniente Castillo³⁹. Fueron amigos del joven, unos requetés como él, los que mataron tres meses después al teniente Castillo⁴⁰. Pero hasta la encuesta de Gibson, en 1982, la muerte de Castillo nunca había sido aclarada, aunque en el cuartel de Pontejos, aquella noche, sus amigos pensaron inmediatamente que los responsables eran los falangistas –quienes culpaban a Castillo de la muerte de Sáenz de Heredia–, y reaccionaron con la detención de activistas conocidos de la ultraderecha madrileña.

En una de las camionetas de la Guardia de Asalto que salieron del cuartel después de medianoche con listas de activistas que iban a detener, estaba Fernando Condés, un capitán de la Guardia Civil amigo íntimo de Castillo y miembro, como él, de la UMRA, la Unión Militar Republicana Antifascista, creada en 1935 para combatir la Unión Militar Española, la cual conspiraba contra la República. Condés había acudido a Pontejos para prestar ayuda a los Guardias de Asalto, acompañado por cuatro jóvenes socialistas de “La Motorizada”, un grupo de militantes instruidos militarmente por Condés, que protegían a Indalecio Prieto durante sus desplazamientos y mítines. Uno de ellos, Luis “Victoriano” Cuenca⁴¹, fue el que disparó las dos balas en la cabeza de Calvo Sotelo, que estaba sentado delante de él en la camioneta número 17. En esta camioneta también iba una docena de Guardias de Asalto, bajo las órdenes de Condés; y habían ido directamente a buscar al jefe del Bloque Nacional, en vez de detener a los sospechosos que figuraban en la lista⁴². Luego, llevaron el cuerpo –que estaba tendido en la parte

37. En particular, los testimonios de protagonistas de aquellos acontecimientos de la noche del 12 al 13 de julio o familiares de ellos, recogidos tanto por Ian Gibson como por Luis Romero en sus libros respectivos.

38. “Comisión sobre la Ilegitimidad de Poderes Actuantes el 18 de julio de 1936”, destinada a probar la “ilegitimidad” del Frente Popular, y cuya información “fue incorporada luego dentro de la Causa General constituida en 1940” en GIBSON, Ian, *La noche...*, *op. cit.*, pág. 92.

39. Declaración de la víctima, José Luis Llaguno Acha, a Ian Gibson, fechada del 21 de enero de 1981. *Ibid.*, págs. 50-51.

40. Según el testimonio de uno de ellos, un joven de 16 años en aquella época, encargado de “cubrir” el espacio en el que actuaron los asesinos, requetés pertenecientes al Tercio de Madrid. *Ibid.*, págs. 207-208.

41. “Victoriano debía de ser su nombre de guerra”, explica Luis Romero. “Nacido en La Coruña, emigró con su familia a Cuba y allí anduvo metido en las revueltas estudiantiles; regresado a España después de la proclamación de la República, ingresó en las Juventudes Socialistas; hábil en el manejo de la pistola, ha servido en numerosas ocasiones de escolta para proteger a Indalecio Prieto; como amigo del teniente Castillo, su muerte le ha impresionado”. ROMERO, Luis, *Por qué...*, *op. cit.*, pág. 191.

42. En los capítulos 9, 10 y 11, GIBSON, Ian (*La noche...*, *op. cit.*, págs. 104-132) cuenta con detalle lo que ocurrió durante aquellas horas.

trasera de la camioneta— al Cementerio de la Almudena (también llamado “del Este”), adonde llegaron al cabo de pocos minutos. Explicaron a los guardas nocturnos que se trataba del cadáver de un posible sereno, que habían encontrado muerto en la vía pública. Entraron en el recinto y lo descargaron.

El cadáver corresponde a un hombre corpulento, vestido con traje gris que aparece desordenado a causa de los tirones que dan para conseguir descargarlo; en el rostro y en la ropa se advierten manchas de sangre. Entre cuatro de los recién llegados introducen el cadáver en el depósito y lo dejan en el suelo, junto a la mesa de mármol, sobre la cual deberían haberlo colocado. Otro guardia entra detrás con un sombrero flexible arrugado, y lo arroja encima⁴³.

Ni el interior del depósito, fotografiado de noche, ni el traje desordenado, ni el sombrero arrugado, ni las manchas de sangre en la ropa aparecen en la fotografía de Martín Santos Yubero titulada *El asesinato de Calvo Sotelo* (13 de julio de 1936). En cambio, sí propone una mirada cercana a aquella que Susan Sontag ve en las fotografías de guerra que muestran —para el ejército estadounidense— las víctimas de su propio bando:

[...] fotografías de soldados americanos anónimos, siempre presentados tendidos bocabajo, o bien amortajados o también con la cara desviada. Una dignidad que no consideran necesario otorgar a los demás⁴⁴.

La prensa española de hoy en día (y especialmente *El País*, donde se publicaron las tres fotos del “cadáver” firmadas por Santos Yubero) sabe que “toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera” —como escribió Joan Fontcuberta— y que, aunque “la fotografía miente siempre”, “lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira⁴⁵”. El traje impecable, el sombrero sin una sola arruga, la ausencia total de sangre en la acera fotografiada de día (y no sobre las cuatro de la madrugada, como pasó en la realidad)... todo esto molesta en esta reconstitución tan poco ética, esta reescritura falsa e ideológica de la historia que toda la prensa española del 2010 dio por auténtica, a raíz de la exposición inaugurada el 22 de octubre por Esperanza Aguirre, presidenta de la Comunidad autónoma de Madrid. Y también molesta la ausencia de sentido crítico cuando se escribe, por ejemplo, en *El Mundo* del 24 de octubre de 2010 que se trata del “cadáver de Calvo Sotelo en la calle nada más ser asesinado”. Como en ciertas fotografías de desnudos femeninos, que no enseñan la cara para que no se identifique a la modelo, las supuestas fotografías de Calvo Sotelo por Santos Yubero tampoco enseñan la cara, a diferencia de las de *Alfonsito*⁴⁶. Nosotros preferimos las fotos que dan la cara; por eso vamos ahora a dedicar la segunda parte de este trabajo exclusivamente a aquel rostro sangriento donde intentaremos ver lo que puede sobrevivir del carisma del jefe del Bloque Nacional, convertido así en pedazo de carne, abandonado sobre una mesa de mármol y observado por una docena de hombres.

43. ROMERO, Luis, *Por qué...*, *op. cit.*, pág. 204.

44. SONTAG, Susan, *Devant la douleur...*, *op. cit.*, pág. 79: “[...] des photographies de soldats américains anonymes, toujours présentés étendus face contre terre, ou bien couverts d’un linceul, ou encore le visage détourné. Une dignité que l’on n’estime pas nécessaire d’accorder aux autres”.

45. FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, pág. 15.

46. Cuando Alfonso fue nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes en 1989, Martín Santos Yubero escribió a este propósito: “Fue mi protector y consejero, transmitiéndome constantemente el ejemplo de su bondad, su capacidad humana”. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Alfonso...*, *op. cit.*, pág. 251. Los reporteros gráficos estaban en los mismos escenarios aquellos días de julio de 1936; existía muy probablemente una fuerte rivalidad mimética entre ellos, lo que puede explicar, por parte de Santos Yubero, el deseo de proponer su propia visión del cadáver. Una ficción muy pulida, disfrazada de verdad.

Un rostro sangriento

No hemos podido ver los contactos de la serie de fotos del cadáver en la morgue, que tuvo tiempo de sacar Alfonso a pesar de haberseles prohibido a los fotógrafos la entrada al depósito. Pero, si comparamos diferentes publicaciones de la imagen, descubrimos que, a pesar de algunos reencuadres hechos en el mismo cliché, existen por lo menos tres tomas diferentes, sacadas con pocos segundos de diferencia, como se puede deducir por las levísimas variaciones que proponen. Alfonso disparó al menos tres veces, con la breve pausa necesaria para enrollar el carrete de 35 mm hasta el cliché siguiente. Nuestra imagen de referencia será la publicada en la colección PHotoBolsillo, que también figura en el libro *Alfonso* de López Mondéjar, de la editorial Lunweg⁴⁷. Luis Romero escogió una toma donde aparece la mitad de los rostros⁴⁸, mientras que Sánchez Vigil optó por una variante donde sólo se ven dos caras de perfil, a la derecha: la del doctor Piga y la de otro personaje con gafas oscuras⁴⁹.

¿Por qué nos interesa más la fotografía de encuadre más amplio, donde doce personas –si incluimos entre ellas a *Alfonsito*, presente a través de su mirada– observan el cadáver? Si nos fijamos en la definición que la RAE da del *carisma*, –“por extensión [...] don que tienen algunas personas de atraer o seducir por su presencia o su palabra”–, se precisa valorar el impacto ejercido por la persona sobre su entorno si queremos hablar de carisma⁵⁰. Y en este aspecto, nuestra foto enseña al mismo tiempo un cadáver y una acumulación de miradas sobre este mismo cadáver. En efecto, la actitud física de esta docena de hombres que miran lo que queda de Calvo Sotelo nos permite hacer unas hipótesis sobre el tipo de impacto que podía seguir produciendo aquella tarde del 13 de julio el líder carismático de las derechas españolas. ¿Qué seducción y qué atracción produce la muerte, en el ámbito de una sociedad –como lo era la española– fuertemente vinculada a siglos de representaciones culturales del cuerpo yacente asociado al rezo, al amor y al miedo? Pocas horas después, Calvo Sotelo tomaría el hábito franciscano para su último viaje, tal como lo había planificado él mismo; pero la fotografía sacada a escondidas y luego prohibida no parece tratar de otra cosa: una escenificación del cuerpo yacente tal como la iconografía cristiana y luego el incipiente medio fotográfico del siglo XIX no paró de representar.

En efecto, cualquier foto es una escenificación, voluntaria o no, construida por la persona que maneja la cámara. Con un levísimo desplazamiento de ésta o una mínima vacilación de centésimas de segundo a la hora de disparar, el encuadre cambia y la actitud de los personajes se modifica. Poco importa saber si el autor de la toma compuso en el visor o se dejó llevar por el instinto y el azar: todo lo que vendrá a continuación (selección de los contactos, modificaciones eventuales del encuadre, tipo de contraste o de luz decidido para el positivado, medio de difusión de la imagen) dependerá del fotógrafo o de sus herederos autorizados. Del cliché que nos interesa aquí existen como mínimo dos copias originales, una en el Archivo General de la Administración⁵¹ y otra en la Biblioteca Nacional de Madrid⁵². Las dos copias, hechas a partir del mismo negativo, enseñan el coro de observadores alrededor del cuerpo. Sin embargo, con presencia o no del coro, los tres encuadres que conocemos ofrecen todos el mismo esquema compositivo: visión en picado, disposición del cuerpo en diagonal y presencia del doctor Piga con la misma actitud. Lleva su bata blanca de forense, tiene un puro –¿un *Farias?*– en la mano izquierda y orienta la cabeza hacia el rostro del muerto, con una expresión seria, que tanto puede

47. En su libro, GIBSON, Ian (*La noche...*, *op. cit.*, cuaderno central sin paginar) reproduce esta misma toma, pero con un encuadre reducido respecto al negativo: suprimió los rostros de la parte superior.

48. ROMERO, Luis, *Por qué...*, *op. cit.*, pág. 239.

49. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Alfonso...*, *op. cit.*, pág. 166.

50. Para una mayor aproximación al tema, remitimos aquí a uno de los textos fundadores de los estudios sobre el carisma: WEBER, Max, *Économie et société*, 1. *Les catégories de la sociologie*, París, Plon, 1971.

51. Fue la que se utilizó en el libro que se publicó en la Biblioteca PHotoBolsillo en 2006.

52. Fue la que se utilizó en el libro que publicó López Mondéjar en Lunweg en 2004.

expresar la consternación como la simple observación analítica del que cumple con esta difícil tarea de inspeccionar los muertos todos los días de la semana.

El cuerpo de Calvo Sotelo está tendido en diagonal, con las piernas ligeramente separadas y la cabeza inclinada: puesto así, nos hace pensar en Manet y su cuadro *El Torero muerto* de 1864, con una simple inversión en la orientación (la cabeza está a la derecha en el cuadro de Manet). “Su característica más notable, el escorzo de la colocación en diagonal, se suele emplear para las representaciones de guerreros ‘muertos en el combate’⁵³”, escribe Juliet Wilson-Bareau a propósito del cuadro de Manet; al enfocarlo de esta manera, Alfonso enlaza la instantánea propia del reportaje gráfico con una tradición pictórica a la que la historia de la fotografía nunca dejó de referirse.

Con el cuerpo visto así de modo oblicuo, sólo se distinguen los párpados de Calvo Sotelo; no se puede saber si tiene los ojos completamente cerrados (sería lógico), o ligeramente entreabiertos para mirar, desde un más allá evidentemente simbólico, al señor de edad madura, con una calvicie pronunciada, que le mira con cierta compasión. Las dos figuras se destacan claramente sobre su entorno, el cadáver, por el marco claro de la mesa de mármol, y el forense, por llevar una bata blanca que contrasta con el traje oscuro del resto de los asistentes. El médico mira al Otro, le mira a la cara, y el Otro parece contestarle. Esta relación al otro que se construye a partir de la relación al rostro —seguimos aquí las pautas de Emmanuel Lévinas—, se establece en este caso de modo *post mortem*, puesto que sabemos que el asesino de Calvo Sotelo le negó esta relación, disparándole dos tiros en la nuca. Al enfocar con su cámara esta disposición de los dos rostros, orientados el uno hacia el otro, Alfonso restituye al muerto una humanidad que no quiso aceptar aquél que le mató sin mirarle a la cara.

Verdadero *punctum*⁵⁴ de la imagen, el puro en la mano del doctor traza una línea oblicua paralela a la del cuerpo, y añade otra dimensión a este momento histórico, la de una cotidianeidad que excluye a la docena de mirones alrededor del cuerpo, y nos remite al encuentro habitual que el doctor Piga habrá tenido, a lo largo de su vida profesional, con centenares de cadáveres que había que autopsiar. Todavía estamos en una fase de espera —la autopsia se haría entre las seis y las ocho de la mañana siguiente, día 14 de julio—, y durante la larga y seguramente calurosa tarde del 13 de julio de 1936, se mata el tiempo como en cualquier lugar de trabajo: fumando un puro durante los largos ratos de inactividad antes de que el juez encargado de las diligencias sobre el asesinato dé la orden de practicar la autopsia. Son dos mundos los que se yuxtaponen en la foto. Para el coro masculino formado por las pocas personas autorizadas a ver el cadáver aquella tarde⁵⁵, aquello era Historia, un crimen que legitimaba aún más sus proyectos de derrocar la República, y otro eslabón en la espiral de odio en la que estaba involucrada buena parte de la sociedad española de 1936. Para aquel señor con su bata blanca y el *Farias* en la mano, aquello era lo cotidiano de un oficio cuya familiaridad con la muerte debía de marcar con el sello de la vacuidad muchas empresas humanas. Dicho de otra manera, el ser humano transformado en cosa inerte, con las ropas arrugadas y la sangre derramada sobre la mesa de mármol, puede considerarse aquí como una *vanitas* —y aunque las fotografías no tienen olor, es fácil imaginar lo que ya podía emanar de ese cuerpo sangriento, con el calor del verano madrileño, apenas quince horas después del asesinato, y recordar por consiguiente lo frágil y efímero que es la vida.

53. WILSON-BAREAU, Juliet, “Manet et l’Espagne”, in *Manet Velázquez. La manière espagnole au XIX^e siècle*, París, Réunion des Musées Nationaux, 2002, pág. 194: “Sa caractéristique la plus notable, le raccourci de la pose en diagonale, est habituelle aux représentations de guerriers ‘morts au combat’.”

54. “Le *punctum* d’une photo, c’est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi *me meurtrit*, *me poigne*)”, escribe Roland Barthes; y añade: “c’est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer”. BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Cahiers du cinéma – Gallimard – Seuil, 1980, pág. 49.

55. No sabemos quiénes fueron los familiares u otras personas autorizadas a ver el cadáver. En cambio, según GIBSON, Ian, (*La noche...*, *op. cit.*, pág. 174) no se permitió “a los familiares y amigos del muerto velar su cadáver durante la noche del 13 al 14 de julio”.

La familia *Alfonso* estaba acostumbrada a ese tipo de fotografías. Existen en sus archivos muchas imágenes de cadáveres; la más estremecedora será la del Cuartel de la Montaña, en Madrid, con decenas de muertos tendidos en el suelo, tras su asedio por las fuerzas leales a la República en la madrugada del 20 de julio de 1936, apenas una semana después de la muerte de Calvo Sotelo. La foto fue sacada por *Alfonsito* –éste por lo menos se atribuyó la paternidad de la imagen, algunas décadas después⁵⁶–, y demuestra cómo se había pasado en pocos días del crimen individual a las matanzas colectivas. Para el fotógrafo, las cosas no debían de haber cambiado mucho, desde sus primeros pasos como reportero gráfico durante la guerra de África. En efecto, fue en 1921 cuando, “con tan sólo 18 años, fue acreditado por la unión de Corresponsales de Guerra y contratado por la editorial Prensa Gráfica⁵⁷”, para fotografiar los frentes de batalla del norte de África. Realizó un reportaje sobre la pérdida de Monte Arruit y sus millares de muertos. Publio López Mondéjar explica cómo “el 4 de noviembre acompañó a la caballería en su viaje alucinado sobre el campo de cadáveres de Monte-Arruit. Pero de las trescientas fotografías tomadas por *Alfonso* en aquella desgraciada campaña, las más sobrecogedoras son las que muestran las calles de Monte-Arruit convertidas en gigantesco osario⁵⁸”.

Sin lugar a dudas fue una experiencia radical en la formación del joven fotógrafo. Éste continuaría en los años veinte con imágenes de muertos en composiciones muy parecidas a la de Calvo Sotelo. Sabemos que los *Alfonso*, padre e hijo, iban el domingo, en Madrid, a la antigua plaza de toros de Goya, a buscar la noticia. “Sin ayuda de objetivos de distancia focal larga, captaron las cornadas mortales a Manuel Granero y a Mariano Montes⁵⁹”. Tanto el cadáver de otro torero, Joselito, fotografiado seguramente por *Alfonso* padre en la enfermería de la plaza de toros de Talavera en mayo de 1920, como el de Granero, en Madrid, esta vez, en mayo de 1922, también tendido sobre una mesa y rodeado de gente, muestran una morbosa afición a la fotografía *post mortem*. La entrada de *Alfonsito* en el depósito del cementerio de la Almudena, a pesar de su prohibición, el 13 de julio de 1936, ya tenía un antecedente, en septiembre de 1928, cuando más de setenta personas murieron en el incendio del teatro Novedades. No se permitió que los reporteros fotografiasen el interior del local calcinado.

Sin embargo, la experiencia le llevó [a *Alfonsito*] a trasladarse hasta el depósito de cadáveres de la calle de Santa Isabel para informarse directamente del número de víctimas. Una vez en el depósito, y ante la expresa prohibición de entrada a los periodistas, hubo de esperar al ministro de Justicia, Galo Ponte, al que abordó rápidamente y con el que entabló diálogo para franquearse el paso hasta la habitación donde se instalaron los cuerpos irreconocibles. Solamente Alfonso pudo fotografiar los restos calcinados del público que quedó atrapado en el teatro⁶⁰.

Al parecer, *Alfonsito* sabía mostrarse convincente. Y seguía una tradición familiar que su padre había practicado bastante en los años 1910, con algunas fotografías póstumas bastante conocidas. Una de ellas muestra el mismo depósito de la calle de Santa Isabel, en 1912, con el cadáver de un hombre con bigote, atendido por el médico forense; otra, fechada del 12 de noviembre del mismo año, sacada en los salones de la Presidencia del Gobierno, presenta el cadáver del presidente José Canalejas, rodeado por ministros o parlamentarios. Por fin una famosa imagen de 1915 enseña una clase de disección de

56. Según LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Alfonso...*, *op. cit.*, pág. 61, nota 15. La imagen fue “presumiblemente tomada por Francisco Segovia, conservada en archivos como el de Díaz Casariego, publicada sin firma en diversos medios de prensa europeos”.

57. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Alfonso, imágenes...*, *op. cit.*, págs. 26-27.

58. LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Alfonso, op. cit.*, pág. 66.

59. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Alfonso, fotógrafo...*, *op. cit.*, pág. 78.

60. *Ibid.*, pág. 74. No obstante, el reportaje no se publicó por intervención de la censura.

Santiago Ramón y Cajal, rodeado por ocho doctores, y a punto de clavar el escalpelo en el pecho de un joven difunto –con mucha similitud respecto a la escena representada por Rembrandt en su cuadro de 1632, *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*.

Estos ejemplos no traducen un morbo especial por parte de los *Alfonso*, sino una tradición que se remonta a los inicios del medio fotográfico. La fotografía *post mortem* empezó con el daguerrotipo, y la primera imagen de una persona muerta data de 1839, el año mismo en que se divulgó el procedimiento inventado por Louis Jacques Mandé Daguerre⁶¹. Los momentos importantes de la vida familiar se captan con el nuevo procedimiento –relativamente caro, pero de un coste inferior al del retrato pintado–, y se consignan así las imágenes del nacimiento, la boda, la marcha al servicio militar... y la última apariencia que ofrece el muerto, antes del entierro. Los grandes fotógrafos, como Nadar, practicaron la fotografía *post mortem*, pero siempre con el deseo de embellecer al muerto y conservar lo que se llamaba en Francia *la belle mort*. En el catálogo *Le Dernier Portrait* (Musée d'Orsay, París, 2002), aparecen pocas fotografías *post mortem* españolas, pero la comisaria general de la exposición, Emmanuelle Héran, señala que la práctica también estaba bien difundida en los países latinos (España, Italia). Sin embargo, lamenta: “[...] nos detuvo la pobreza, por no decir la indigencia, de las Referencias bibliográficas⁶²”. No es éste el lugar para comentar esta aserción a propósito de una historia –la del retrato póstumo en España– que todavía quedaría por escribir; nos limitaremos a algunas de las breves consideraciones que, sobre este tema, tiene Publio López Mondéjar en su imponente *Historia de la fotografía en España*:

El desarrollo de la técnica generalizó este tipo de trabajo, haciendo de la muerte un hecho más igualitario que en los primeros años de la fotografía. En los umbrales del siglo xx cientos de personas se ganaron el derecho a perpetuar su imagen póstuma en el milagro de las placas impresionadas. Desde fotógrafos de reconocido prestigio, como Antonio García, Josep Esquirol, Félix Mena o Joaquín Pintos, hasta ambulantes y minuterios, como Ramón Caamaño, Nicanor Cañas o Román Prieto, decenas de profesionales se dedicaron a esta inefable especialidad, y muchos hicieron de ella un medio más de incrementar sus encargos y, consecuentemente, sus ingresos⁶³.

La fotografía sustituyó a la pintura o a la máscara mortuoria, en una historia que se remonta a más de quinientos años:

La tradición del último retrato se arraiga en dos prácticas, la primera, pública y real, la de la ‘finta’, una especie de efigie en tres dimensiones que se sustituye al difunto durante el funeral al final de la Edad Media, la segunda, privada y burguesa, la del retrato de un muerto encargado a un pintor, en Flandes o en los Países Bajos a finales del s. XVI⁶⁴.

Aunque se trata de un reportaje gráfico, y no de un encargo privado –como solían serlo las fotografías póstumas a las que acabamos de referirnos–, la imagen de Calvo Sotelo en la morgue del

61. BOLLOCH, Joëlle, “Photographie après décès : pratiques, usages et fonctions”, in catálogo *Le Dernier Portrait*, Paris, Réunion de Musées Nationaux, 2002, págs. 112-113.

62. HÉRAN, Emmanuelle, “Avertissement. Comment peut-on collectionner et exposer les morts?”, in *Ibid.*, pág. 12: “[...] nous avons été arrêtés par la pauvreté, pour ne pas dire l’indigence de la bibliographie”.

63. LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Barcelona, Lunwerg, 2005, págs. 268-269.

64. HÉRAN, Emmanuelle, “Le dernier portrait ou la belle mort”, in catálogo *Le Dernier Portrait...*, *op.cit.*, pág. 25: “La tradition du dernier portrait s’enracine dans deux pratiques, l’une, publique et royale, celle de la “feinte”, cette sorte d’effigie en trois dimensions qui pris la place du défunt lors des funérailles à la fin du Moyen Âge, l’autre, privée et bourgeoise, celle du portrait d’un mort commandé à un peintre, dans les Flandres et les Pays-Bas à partir de la fin du XVI^e siècle”.

cementerio de la Almudena precisa un comentario sobre este lugar tan singular. La morgue era en el siglo XIX –por lo menos en París, pero probablemente también lo era en Madrid– un lugar público, por la necesidad de identificar los cadáveres: “[...] fue una atracción mayor en el París del s. XIX, gratuita, espectacular y siempre renovada⁶⁵”. Con la medicina legal y los nuevos medios científicos (en particular la fotografía), las morgues se cerraron al público a principios del siglo XX; pero en las primeras décadas del siglo, los *Alfonso* mantuvieron a través de sus fotografías el vínculo con ese afán morboso que la gente del pueblo tenía hacia la contemplación de cadáveres que solían resultar de una muerte violenta y sórdida. ¿Era consciente de ello *Alfonsito*, al proponer no sólo la imagen de un muerto, sino las *miradas* que un público seleccionado dirige hacia ese mismo muerto?

Al retratar hace más de cuatro siglos a los caballeros que asistían a un entierro, el pintor El Greco, en su famoso *Entierro del conde de Orgaz* (1588), los dispuso en fila detrás del cadáver del conde llevado por San Esteban y San Agustín, y formando una frontera entre cielo y tierra. Aquí, en la foto de 1936, nada de eso: los diez hombres vestidos de oscuro rodean la mesa de mármol, formando un estrecho círculo que no deja ninguna escapatoria. ¿Había más gente en el depósito? Dos personajes en segundo término, cuyo rostro no se divisa, señalan una asistencia posiblemente más concurrida. Tampoco se podía escapar con un movimiento ascensional –como en el cuadro de El Greco–, puesto que, además del enfoque en picado que no encaja con ese tipo de movimiento, la mitad de los personajes tiene el rostro cortado, al nivel de la frente o del pelo, por un encuadre muy ajustado. Esto incrementa el efecto de agobio producido por la escena, pero también pone de realce las miradas. Sobre todo la del personaje central, cuyos ojos orientados directamente hacia la cámara constituyen para nosotros el segundo *punctum* de esta foto. Situado al otro lado de la diagonal que cruza la mesa de mármol, es el único asistente en observar no a Calvo Sotelo, sino a *Alfonsito*, muy probablemente con la Contax a la altura de sus ojos. De los tres clichés diferentes sacados por el fotógrafo, éste es el único en que la mirada de un asistente cruza la nuestra. Su posición al borde del cuadro fotográfico da la sensación de que estos ojos, que acaban de entrar en el marco de la imagen, nos han pillado *in fraganti* en este recinto prohibido a los periodistas.

Los otros asistentes no nos ven (o por lo menos lo aparentan), acaparados por una pulsión escópica que los aísla de cualquier otro espectáculo que no sea la muerte. Uno mira el cadáver casi con estupefacción, otro casi con indiferente aplomo. Todos, excepto el doctor Piga, asisten a un espectáculo único, en este espacio cerrado –como si el destino de España se hubiera sellado en aquella mesa de mármol, como si ya no se pudiera prescindir de lo que ocurriría cinco días después.

Un cuerpo petrificado

Entre la base de mármol y el cuerpo de carne y huesos que la mesa sostiene, se establece una relación metonímica que puede ir en ambas direcciones. Fácilmente podemos imaginar cómo el mármol duro y frío tiende a sustituir a la carne efímera del cuerpo para convertirlo en lo que son los cuerpos yacentes desde hace siglos: unas espléndidas esculturas funerarias que se suelen colocar sobre la tumba y se destinan a perpetuar, ya a partir de la época románica, la memoria del difunto. Y mucho más tarde, con el siglo XIX, el acto fotográfico propondría una congelación del tiempo, o sea, una petrificación similar a la que se perseguía con aquellas estatuas de piedra.

65. *Ibid.*, pág. 38: “[...] elle fut une attraction majeure du Paris du XIX^e siècle, gratuite, spectaculaire et constamment renouvelée”.

El acto fotográfico implica pues no sólo un gesto de *corte* en la continuidad de lo real, sino también la idea de un *paso*, de un paso irreductible. El acto fotográfico, al cortar, traslada al otro lado (del corte): de un tiempo evolutivo a un tiempo detenido, del instante a la perpetuación, del movimiento a la inmovilidad, del mundo de los vivos al reino de los muertos, de la luz a las tinieblas, de la carne a la piedra⁶⁶.

En el mundo cristiano, las esculturas yacentes –las que llamamos en francés *les gisants*– suelen tener una actitud piadosa, como si rezaran, y participan de la imagen de paz interior que se debe enseñar a los fieles. Pasó lo mismo con las fotografías póstumas:

El lecho de los muertos se suele arreglar para figurar una digna exposición y borrar las huellas de la agonía: el último retrato está autorizado cuando todo está en orden. Pues está conforme con la visión permitida al público, a menudo arreglada por el muerto mismo. [...] La muerte tiene que ser hermosa⁶⁷.

Las muertes accidentales o criminales que terminan en la morgue proponen al observador una estética contraria a la *belle mort* –la muerte serena y hermosa buscada en los retratos póstumos. La crispación en el rostro, la camisa manchada de sangre, la misma sangre derramada sobre la mesa de mármol transforman el cadáver de Calvo Sotelo en una imagen opuesta a la de los *gisants*, unas imágenes en las que parece ser la carne la que va a contaminar la piedra, unas imágenes que expresan el horror a la muerte. Existen, en la tradición escultórica occidental, unas obras a las que podemos asociar aquellas fotografías de muertos que los reporteros gráficos sacaron en los innumerables conflictos del siglo xx. Son esculturas de piedra o tallas de madera que representan con un realismo estremecedor, a partir del siglo xiv, los cuerpos deformados tras la agonía o ya bajo los efectos de la putrefacción. Y los llamamos en francés: *les transis*. En el arte español, la más conocida de estas tallas yacentes es la del *Cristo de las Claras* (s. xv), del Monasterio de Santa Clara, en Palencia, con su rictus agónico en el rostro, sus laceraciones y regueros de sangre, y sus implantes naturales de uñas de asta de vacuno y pelo humano. En cierta manera, el cuerpo yacente de José Calvo Sotelo en la morgue de Madrid no ostenta algo muy diferente de lo que se veía en aquellos *transis* del siglo xv.

Todo tiene su fin. La seducción que ejercía el líder derechista, por su oratoria, por su presencia física en los mítines, en las sesiones de las Cortes, encontró su fin en aquella mesa de mármol del cementerio. ¿Puede hablarse todavía de carisma? Dentro de una sociedad que hizo de la agonía de su Dios la figura arquetípica en la que asentó sus pilares, cualquier imagen que recupere la figura de Cristo vuelve a activar una morbosa atracción sedimentada en el fondo oscuro de una enseñanza desde siempre asociada al castigo físico. “La letra con sangre entra”, rezaba el lema más conocido de los alumnos españoles hasta bien entrado el franquismo. Y esa forma de carisma que se desprende de cierta morbosa iconografía católica también se encuentra en la foto sacada por Alfonso. Las numerosas referencias visuales –fotografías, pinturas, esculturas– que han aparecido a lo largo de este trabajo muestran cómo esta foto pudo contribuir a fraguar la figura del “protomártir de la Cruzada”, según la expresión que el

66. DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique*, París, Nathan, 1990, pág. 160: “L'acte photographique implique donc non seulement un geste de *coupure* dans la continuité du réel mais aussi l'idée d'un *passage*, d'un franchissement irréductible. L'acte photographique, en coupant, fait passer de l'autre côté (de la tranche) : d'un temps évolutif à un temps figé, de l'instant à la perpétuation, du mouvement à l'immobilité, du monde des vivants au royaume des morts, de la lumière aux ténèbres, de la chair à la pierre”.

67. HÉRAN, Emmanuelle, “Le dernier portrait ou la belle mort”, in catálogo *Le Dernier Portrait...*, *op. cit.*, pág. 39: “Généralement, le lit du mort est arrangé pour assurer une digne exposition et effacer les traces de l'agonie : le dernier portrait est autorisé quand tout est en ordre. Il est donc conforme à la vision permise au public, souvent réglée par le mort lui-même. [...] La mort doit être belle”.

franquismo inventó para recordar a Calvo Sotelo. Pero la foto de Alfonso sólo mostraba el lado oscuro del “protomártir”; le faltaba una imagen vertical y solar, que Franco, en su magnificencia, ofreció a los madrileños en julio de 1960, con un monumento de granito de Guadarrama y piedra blanca de Colmenar. El *Monumento a Calvo Sotelo* –ideado por el arquitecto Manuel Manzano-Monís y realizado por el escultor Carlos Ferreira– se instaló al final de la Avenida del Generalísimo, como se llamaba entonces el Paseo de la Castellana. Fue desplazado en 1992, con ocasión de la remodelación de la Plaza de Castilla. Desde el lugar donde se encuentra actualmente, ofrece una magnífica perspectiva sobre las Torres Kio. Tras su desplazamiento, se ha colocado sobre una plataforma elevada, que incrementa la grandilocuencia de una estatua que tiene toda la estilización de muchos monumentos oficiales de los años veinte y treinta. La mole blanca del “protomártir” se destaca en contrapicado sobre el cielo de Madrid; mientras tanto, sobre la mancha de sangre oscura, el cuerpo de Calvo Sotelo fotografiado por Alfonso sigue ofreciendo la fragilidad de la carne humana, observada en picado por una docena de hombres que ya se habrán unido todos a él, si no en el olvido, por lo menos en la tumba.

Algunos vacilarán quizás entre la grandilocuencia del monumento de piedra que prolonga el mensaje ideológico del franquismo (el asesinato del “héroe” y “mártir” Calvo Sotelo fue uno de los detonantes de la guerra civil española) y la fragilidad del documento de papel (la mirada del doctor Piga sobre el cadáver nos recuerda que cualquier prohombre pierde en estas circunstancias todo atisbo de carisma y revela la vacuidad del ser frente a la muerte). Pero, ¿no será precisamente esa naturaleza frágil y mortal del hombre la que debe atraernos y seducirnos, si la aceptamos como un don y no como un defecto?

Referencias bibliográficas

- AZNAR, Blas, *Problemas de la investigación criminal en el asesinato de Calvo Sotelo (estudio médico-legal)*, Universidad de Salamanca, 1975.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Cahiers du cinéma – Gallimard – Seuil, 1980.
- BOLLOCH, Joëlle, “Photographie après décès : pratiques, usages et fonctions”, in catálogo *Le Dernier Portrait*, París, Réunion de Musées Nationaux, 2002, págs. 112-145.
- DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique*, París, Nathan, 1990.
- FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
- GARCÍA, Ángeles, “Los años de plomo del reportero gráfico”, *El País*, 22 de octubre de 2010.
- GIBSON, Ian, *La noche en que mataron a Calvo Sotelo*, Madrid, Argos Vergara, 1982.
- HÉLAN, Emmanuelle, “Avertissement. Comment peut-on collectionner et exposer les morts ?”, in catálogo *Le Dernier Portrait*, París, Réunion de Musées Nationaux, 2002, págs. 12-15.
- , “Le dernier portrait ou la belle mort”, in catálogo *Le Dernier Portrait*, París, Réunion de Musées Nationaux, 2002, págs. 25-101.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Alfonso. Cincuenta años de la historia de España*, Barcelona, Lunwerg, 2004.
- , *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Barcelona, Lunwerg, 2005.
- ROMERO, Luis, *Por qué y cómo mataron a Calvo Sotelo*, Barcelona, Planeta, 1982.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Alfonso, fotógrafo de un siglo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- , *Alfonso. Imágenes de un siglo*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- SILVA, Lorenzo, *Alfonso. El cronista silencioso*, Madrid, La Fábrica, colección PHotoBolsillo, 2006.
- SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, París, Christian Bourgois Éditeur, 2003.
- WILSON-BAREAU, Juliet, “Manet et l’Espagne”, in *Manet Velázquez. La manière espagnole au XIX^e siècle*, París, Réunion des Musées Nationaux, 2002, págs. 170-215.
- WEBER, Max, *Économie et société, 1. Les catégories de la sociologie*, París, Plon, 1971.

La imagen de Pasionaria en los años setenta: un caso de reciclaje del carisma en procesos de transición política¹

Vicente J. Benet

Resumen: Dolores Ibárruri, Pasionaria, forjó su imagen carismática durante la guerra civil española y pasó a convertirse en un símbolo internacional del comunismo y la lucha revolucionaria. Cuarenta años más tarde de ese proceso de construcción carismática, la Pasionaria fue utilizada de nuevo tras la muerte de Franco como un símbolo que buscaba legitimar la Transición hacia la incipiente democracia. En el presente artículo analizo el funcionamiento del carisma en dos contextos históricos distintos utilizando el concepto de “reciclaje”. El campo de estudio que define este proyecto de investigación es el del funcionamiento de esta imagen carismática en los medios de comunicación, sobre todo a través de las imágenes cinematográficas y televisivas.

Palabras claves: Dolores Ibárruri, Pasionaria, imagen, reciclaje

Résumé : Dolores Ibarruri, Pasionaria, a forgé son image charismatique pendant la guerre civile espagnole et est devenue un symbole international du communisme et de la lutte révolutionnaire. Quarante ans après ce processus de construction charismatique, la Pasionaria a été utilisée de nouveau comme symbole pour légitimer la transition vers la démocratie. Dans cet article, j’analyse le fonctionnement du charisme dans deux contextes historiques différents en ayant recours au concept de “recyclage”. Le champ d’études qui définit ce projet de recherche est la performance de ce charisme dans les médias, en particulier à travers le cinéma et les images de la télévision.

Mots-clés : Dolores Ibárruri, Pasionaria, image, recyclage

El carisma en sus contextos

Las preguntas que me plantearé en este artículo se dirigen hacia la pervivencia de la imagen carismática del líder político a lo largo del tiempo. Concretamente, me interesa indagar en cómo se reutiliza el carisma de un personaje en un contexto histórico diferente al que sirvió para configurarlo como un fenómeno de masas. Dependiendo de esta cuestión, también resulta necesario observar las pervivencias y las omisiones que se desprenden del nuevo rol que debe cumplir en un contexto ideológico y social distinto al de la gestación de ese carisma. Por lo tanto, no se trata únicamente de plantear un estudio de iconografía comparada de la imagen de un líder político a lo largo de un recorrido histórico. Se trata más bien de reflexionar sobre un caso que no se da con demasiada frecuencia: la utilización del carisma de un líder político para articular procesos sociales y discursos ideológicos correspondientes a su vez a dos contextos históricos completamente diferentes. De este modo, y por resumirlo de manera esquemática, las cuestiones principales hacia las que dirigiré mi reflexión son: ¿Cómo funciona la

1. Este trabajo se inserta en el Proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad español: “La construcción mediática del carisma de los líderes políticos en procesos de transformación social: del Tardofranquismo a la Transición” (HAR2012-32593).

imagen carismática de un mismo líder en dos contextos distintos? ¿Cuáles son las estrategias de reciclaje y articulación en un medio social y un proyecto político divergente al que la hizo constituirse en un momento determinado? ¿Qué efectos produce entre sus receptores para legitimar una estructura de poder distinta a la que se vinculaba al carisma originario?

Quiero plantear esta reflexión en torno a un personaje histórico muy representativo para buscar respuesta a estas preguntas que acabo de enumerar. Mi caso de estudio es la dirigente del Partido Comunista de España (PCE) Dolores Ibárruri (1895-1989), Pasionaria. Específicamente observaré el papel que cumplió, a través de la función simbólica asentada en su carisma, durante la Transición a la democracia a lo largo de los últimos años del franquismo y poco después de la muerte del dictador. Voy a tratar, por lo tanto, de un personaje cuya dimensión carismática se construyó en los años treinta, en un



Fig. 1. Mitin de París de 1971 © DR

contexto político de encarnizadas luchas entre totalitarismos y también de explosiones revolucionarias. Pero también se trata del momento en que los medios de comunicación habían desarrollado de manera muy consistente su capacidad de influencia sobre las masas. Fenómenos carismáticos como el que me ocupa en este texto, con todo el poder de seducción, creación de dependencia y de enganche emocional, son característicos de la década de los treinta. Concretamente, en estos años fue particularmente importante para la consolidación del carisma de Pasionaria el papel de dos medios de comunicación específicos: la radio, que reproducía a la audiencia devota sus vibrantes y cuidadosamente modulados discursos, y la fotografía (sobre todo utilizada para la cartelística y la propaganda, pero también para las revistas ilustradas internacionales) que asentó una iconografía específica a partir de la cual se convirtió

en una celebridad comunista reconocida a escala global. Junto con estos dos soportes, el cine de los años 30 cumplía también un papel de cierta relevancia, aunque no tan grande como la de los otros dos medios mencionados.

No obstante, lo que me interesa en relación con las preguntas que acabo de plantear, es observar esa figura en los años 70, a lo largo de los últimos momentos del exilio y durante su fugaz pero decisivo paso por la política de la Transición. Frente a la mujer madura y energética de los años 30, el fin de la dictadura la recuperará como una anciana cuya imagen se vincula fundamentalmente a la televisión, el cine documental y las revistas ilustradas, dentro de un contexto histórico radicalmente distinto al que sirvió para construir su mito. La evocación de la energética líder proletaria de la guerra civil se transfiguró en un nuevo concepto que se alimentaba, y al tiempo se enmascaraba, en una figura tan frágil como legendaria y que sirvió para asentar un proyecto político que comenzaba a dar sus primeros pasos. Un proyecto que utilizó ese legado carismático con el fin de legitimar una incipiente estructura de poder que pretendía desplazar a la de la dictadura franquista.

El proceso de reciclaje del carisma con fines políticos en contextos diferentes a los que sirvieron para forjarlo se encuentra elaborado de manera implícita en los planteamientos de Max Weber, quien reconoce un componente *dinámico* en el desarrollo del carisma, incluso una vez cristalizado en un líder y una estructura de poder. Él lo denomina la *transformación* o también *rutinización* del carisma. Un proceso que tiene que ver con el modo en que la sacralización de origen heroico del carisma va mutando, con la desaparición o incluso la decadencia del líder, en sistemas más o menos relacionados con las otras dos formas fundamentales de dominación social: la racional-burocrática por un lado, y la anclada en las tradiciones por otro. He de decir que, en mi impresión, Weber es tan prolijo como oscuro cuando se ocupa del tema de la transformación. Al fin y al cabo, trata de explicar un mecanismo particularmente complejo que parte de un atributo personal, vinculado a una figura concreta investida con la sacralización del líder, para acabar constituyendo una estructura de dominación social casi siempre alejada de esa identificación personal. En cualquier caso, es parte de una dinámica histórica constante. Como nos recuerda el propio Weber, el proceso de dominación carismático tiene como función esencial la *legitimización* de un sistema de dominación. Y la legitimización no depende tanto de los atributos que distinguen a la figura que concita ese papel carismático, como del hecho de que los “dominados”, los “adeptos” al líder depositen voluntariamente en él (o ella en este caso) las cualidades sobrehumanas que adornan su figura².

Desde luego, el proceso descrito por Weber podría ser trasladado al papel de Dolores Ibárruri en la dirección del PCE. Sin ser este artículo el espacio adecuado para hacer un recorrido minucioso de este proceso, desde mediados de los años 50, Pasionaria había pasado a un segundo plano en el control político del partido³. De hecho, sus funciones fueron haciéndose poco a poco más honoríficas, perdiendo su control ejecutivo. Desde este estado de cosas, y en relación con el tema que nos ocupa, el proceso de reciclaje de la figura carismática de Dolores Ibárruri se desarrolla fundamentalmente en los últimos años del exilio y sobre todo desde 1971, cuando el PCE comienza a reutilizar sistemáticamente el mito de Pasionaria en los momentos de declive del franquismo. Su momento de apogeo, tanto mediático e iconográfico como político, se dará en 1977 y 1978, con su retorno, la posterior campaña electoral y finalmente su elección como diputada para las primeras Cortes democráticas posteriores a la guerra civil.

2. WEBER, MAX, *Economía y sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977 [1922], pág. 193.

3. Para una descripción detallada del proceso de orillamiento de Pasionaria por parte de Santiago Carrillo y los nuevos líderes del PCE, véase entre otros la descripción de la reunión del Comité Central en la RDA durante el verano de 1956 de MORÁN, Gregorio, *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España 1939-1985*, Barcelona, Planeta, 1983, págs. 288-301. Hay que señalar, en relación con el problema de la función política del carisma, el papel conflictivo de la exaltación constante que es inherente a la consistencia del carisma del líder político y las críticas al “culto a la personalidad” que comienzan a generalizarse tras la muerte de Stalin y que afectaron a la propia imagen de la Pasionaria.

Una serie de acontecimientos adquirirán un notable valor en estos siete años. Desde el análisis de los medios audiovisuales que nos interesa aquí, tiene su primera plasmación en los tres grandes mítines en Francia, Suiza e Italia que sirven diferentes funciones y de los que han quedado abundantes muestras de imágenes documentales. Por un lado, son catalizadores tanto de los exiliados como de la resistencia interior, que son puestos en tensión en este tipo de demostraciones de fuerza del partido. Por otro lado, sirven para mostrar la capacidad de alianza y las sinergias con otras fueras comunistas occidentales en el diseño de la estrategia del Eurocomunismo que comenzaba a ser impulsada por Santiago Carrillo, Georges Marchais y Enrico Berlinguer durante aquellos años y que culminaría en un encuentro en Madrid de los tres líderes en marzo de 1977. El gran mitin de Roma de 1975, planteado en principio como una celebración de los 80 años de Pasionaria, tiene una interés estratégico específico, en palabras



Fig. 2. Mitin de París de 1971 © DR

de Vázquez Montalbán: “[...] a Carrillo y a la dirección les interesa aprovechar el acontecimiento para presentar en sociedad la Junta Democrática y el poder del partido, capaz de, pese a la clandestinidad, mostrar un importante despliegue de cuadros y de aliados⁴”. La culminación de este proceso de reutilización de Dolores Ibárruri se puede resumir en dos momentos de enorme fuerza simbólica e igualmente documentados profusamente en los medios: la escena del retorno del exilio, descendiendo la escalerilla del avión de Aeroflot, y su presidencia simbólica durante la primera jornada de las Cortes Constituyentes, una vez elegida diputada tras las primeras elecciones democráticas en más de cuarenta años.

4. VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Pasionaria y los siete enanitos*, Barcelona, Mondadori, 2005 [1995], pág. 320.

Junto con ese material iconográfico, otros elementos acompañarán la forja del reciclaje carismático de Pasionaria. Me refiero a las narraciones que la acompañan, los discursos a través de los cuales esa imagen carismática permite, por un lado, una determinada lectura del pasado y, por otro, una justificación del presente. Obviamente, es imprescindible distinguir la función de estos dos tiempos en el proceso de reciclaje. De este modo, el registro discursivo dirigido hacia el pasado nos conduce al momento original de la cristalización de su carisma, fundamentalmente la irrupción de Pasionaria como líder político durante la Segunda República y la Guerra civil española. Esta pervivencia del pasado revela tanto la función social de la memoria como el capital simbólico que su imagen es capaz de evocar. Por otro lado, el que se dirige hacia el presente político de los años 70, en el que se reutiliza ese capital simbólico con el fin de legitimar el proceso de Transición a la democracia asimilando en torno a la figura central de Pasionaria la tradición del exilio, de la República e incluso, me atrevería a decir, de la sutil evocación de la profunda transformación que se estaba llevando a cabo en el proceso democrático en un contexto político de reforma (que no de ruptura, debate muy recurrente durante aquellos años) pactada del franquismo.

Dos aspectos entrelazados, por lo tanto, dirigen mi propuesta del funcionamiento mediático del carisma de Pasionaria anciana: el primero es iconográfico. Mi interpretación de su elaboración icónica se guía por la idea de la monumentalización (no debe entenderse esta definición en su acepción foucaultiana) de su figura desde los años 70. La Pasionaria anciana deviene objeto de conmemoración, casi en un sentido literal. Se trata de un icono depositario de memoria, de la tradición revolucionaria, un cuerpo donde se condensa, e incluso podríamos decir, se petrifica, el pasado. Por cierto, esa dimensión mineral, fosilizada, podría ser evocada también en la relación biográfica de Pasionaria como hija y esposa de mineros. Sus rasgos físicos, el modo en que se viste y arregla, así las escenografías donde se mueve, insisten en ese trabajo de monumentalización en vida, un elemento particularmente llamativo a la hora de confrontarlo no con la habitual fuerza y la pujanza convencional del líder carismático, sino con el cuerpo en declive de una mujer anciana.

En cuanto al aspecto discursivo o narrativo, durante esos años se va a generar también otro proceso de fosilización: el de su biografía, el relato que describe su consistencia mítica o heroica. Esto se plasmará tanto en la fijación definitiva de sus memorias (*El único camino*, 1963 y 1976 – *Me faltaba España*, 1984 finalmente reunidas en *La lucha y la vida* de 1985⁵) como en las entrevistas y películas que aparecen durante esos años. En ellas, establece una trayectoria política tanto en la guerra como en el exilio en la que los silencios resultan frecuentemente más reveladores que lo relatado. Como ocurre a menudo en estos casos, la memoria deviene selectiva, inmune a la contradicción incluso ante las evidencias. La aceptación y oficialización de este discurso en el tiempo de la Transición es particularmente reveladora, por lo tanto, del modo en que el establecimiento de un régimen democrático en España fue acompañado de un modo más o menos consensuado de gestión del pasado y la memoria.

Iconografía, conmemoración y forja del mito

Como acabo de decir, los años finales de la vida de Pasionaria supusieron una apoteosis de su valor conmemorativo. Sin embargo, esta celebración encubría la escasa relevancia política efectiva que tenía el personaje, algo que se había consumado de manera definitiva en 1960, cuando se llevó a cabo el VI Congreso del PCE en Praga, en el que cedió la Secretaría General del partido a Santiago Carrillo. Pasionaria fue nombrada Presidenta, un cargo puramente honorífico que la convirtió en una especie de

5. IBÁRRURI, Dolores, *Memorias de Dolores Ibárruri. La lucha y la vida*, Barcelona, Planeta, 1985.

“reina madre”⁶. Sin embargo, todavía era una figura venerada para la mitología comunista internacional. En su exilio en Moscú, y sobre todo en sus funciones representativas para la Komintern, que la llevaba a continuos viajes por los países comunistas en diferentes gestiones, tejió una importante red de contactos e influencias con los máximos representantes políticos del bloque comunista. En cualquier caso, su presencia se fue haciendo cada vez más ocasional en el escenario internacional. De vez en cuando aparecía acompañando a los líderes de la Unión Soviética y de sus países satélites, incluyendo a figuras como Ho Chi Minh o Fidel Castro. En cierto modo, la muerte de su hijo como teniente del ejército rojo durante la batalla de Stalingrado la convertía también en la madre de un héroe de la Unión Soviética y, casi por extensión, del comunismo internacional. Pero su larga trayectoria vital y política, en muchos aspectos estigmatizada por su defensa hasta el final de sus días del estalinismo, la convertía en un



Fig. 3. Mitin de París de 1971 © DR

personaje que era conveniente mantener en un discreto segundo plano. De este modo, Dolores Ibárruri se centró cada vez más en su vida familiar, dedicándose desde los sesenta casi exclusivamente a su única hija superviviente y a sus nietas.

Debemos tener en cuenta, de todos modos, que la función política es casi secundaria en un personaje de esta naturaleza. El monumento carismático se construye para que tenga una fuerza alegórica, para que acabe convirtiéndose, como fue el caso de Pasionaria, en un emblema de inmediata interpretación que se vinculaba a la lucha comunista internacional. Centrémonos brevemente en el surgimiento de la figura carismática de Pasionaria. Realmente, su proyección como símbolo revolucionario en España

6. VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Pasionaria...*, op. cit., pág. 146.

y sobre todo a escala mundial fue cuestión de pocos meses. El PCE era un partido minoritario antes de la guerra civil. La izquierda más implantada socialmente se identificaba sobre todo con el Partido Socialista, donde no faltaban líderes de corte revolucionario, y también con los anarquistas y otros sindicatos obreros. Al salir diputada por el Frente Popular en febrero de 1936, Pasionaria tuvo uno de sus primeros gestos dramáticos que la convertirían en centro de atención: liberar a los presos que había en las cárceles de Asturias, provincia por la que había obtenido su escaño. Como diputada electa, se dirigió a la cárcel y obligó a los responsables a que soltaran a los presos, muchos de ellos comunes, pero otros todavía encerrados desde el levantamiento revolucionario de 1934. La puesta en libertad de los presos, sus encendidas y polémicas sesiones parlamentarias durante los cuatro meses siguientes a la elección y sobre todo la insurrección militar de Franco y los generales contra el gobierno legítimo colocaron a Pasionaria en el centro de la abundante lista de figuras heroicas que se fueron dibujando en las primeras semanas de la guerra. Su carácter específico de ser una mujer en un terreno tan masculino como es la guerra resultaba particularmente interesante. Unido a los gestos públicos con tanto impacto en los medios, sus visitas a las trincheras o sus viajes fuera de España para recaudar fondos para la causa fueron proyectando su imagen en las revistas ilustradas y en los medios internacionales hasta convertirla en un símbolo de la lucha antifascista. En la forja de su carisma a través de los medios tuvieron también importancia decisiva algunos rasgos físicos que supo trabajar con esmero: su voz resultaba magnética, perfectamente articulada e impostada para la radio y para los mítines en grandes espacios ampliados por micrófonos. Sus registros dramáticos al lanzar los discursos eran particularmente cautivadores. Pero junto con ese dramatismo que sabía transmitir con su voz, cultivó una imagen muy particular, sobria, estoica, casi de abuela prematura que le acompañaría hasta el final de sus días. Una imagen que se convirtió en marca esencial de su iconografía perfectamente reconocible. La resumo a través de una descripción aparecida en una de sus biografías publicadas en la Transición a cargo de Teresa Pàmies en la que se describe su famosa intervención en el Congreso de los Diputados de la República en junio de 1936:

Dolores Ibarruri vestía de negro y, pese al calor de junio, con manga larga. Nunca enseñó los brazos en público. No se concibe una figura dramática en manga corta. Sus gestos al hablar, esos gestos que ni Margarita Xirgu podían superar en patetismo, subrayaban cada una de sus palabras estremecedoras o huecas (también las pronunció) y casaban con unos brazos cubiertos de manga ancha, vaporosa, recogida en el puño. Iba pulcramente peinada, con el clásico moño recogido en la nuca, pendientes discretos en las orejas [...]. Alrededor del cuello, un pañuelo vaporoso, estampado en tonos grises y blancos, el famoso pañuelo de “Pasionaria”, que alguna vez, en algún momento de su discurso, agarraba vigorosamente de los extremos para apoyar en él todo su cuerpo y mostrarse más alta todavía, más imponente, frente a esos señores que la escuchaban como quien oye llover o barruntaban Dios sabe qué respuesta⁷.

Este tipo de iconografía ayudó un concepto específico vinculado a Pasionaria. Se trataba de un personaje asexuado, sublimado, que adquirió los rasgos de una matrona, una madre o, de nuevo, como dice Vázquez Montalbán, una supermadre revolucionaria y transgresora, como la madre de Gorki o la Madre Coraje de Brecht⁸. Se prodigó incansablemente por el frente para animar y consolar a los soldados, acabando así de configurar su imagen heroica. Un término despectivo con el que los franquistas pretendían insultar a los combatientes republicanos fue el de “hijos de la Pasionaria”. Pero este pretendido insulto fue asumido por ella como una distinción honorífica que utilizó con orgullo en sus discursos de guerra: la de “madre” de los combatientes del bando leal. Esta identificación maternal se mantuvo más

7. PÀMIES, Teresa, *Una española llamada Dolores Ibárruri*, Barcelona, Martínez Roca, 1976, pág. 74.

8. VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Pasionaria...*, *op. cit.*, pág. 93.

allá de la guerra civil e incluso se proyectó en las estrategias de reorganización y solidaridad femenina del partido durante los primeros años del exilio a través de la idea de “maternidad social” como parte inherente a la lucha de las mujeres antifascistas⁹. Junto con esto, sus proclamas y eslóganes legendarios atribuidos a ella (aunque en realidad todos ellos tomados de otros contextos históricos) como “¡No Pasarán!”, “Más vale ser viudas de héroes que esposas de cobardes” o “Más vale morir de pie que vivir de rodillas”, lanzados en incendiarios discursos radiofónicos y convertidos en consignas internacionales, apuntalaron su carisma y acompañaron ese proceso de petrificación del mito asociado a una imagen poderosa, combativa pero también maternal de la mujer revolucionaria.

Procesos de reciclaje y adaptación al nuevo contexto



Fig. 4. Mitin de Roma de 1975 © DR

Tras los apagados años del exilio, la primera recuperación pública de Pasionaria para los españoles tiene un lugar y una fecha precisos: el gran mitin de Montreuil del 20 de junio de 1971. Se trató de una gran operación de propaganda del partido dirigida a varios frentes. Por un lado, la primera gran convocatoria para los viejos exiliados republicanos que llevaban más de treinta años fuera del país, pero también para sus hijos que habían crecido al calor de las viejas historias y los viejos mitos de la guerra. En segundo lugar, tenía a su vez una función cohesiva hacia los cientos de miles de españoles simpatizantes que habían tenido que emigrar del país durante los años 50 y 60 por razones económicas, buscando trabajo en los países europeos. Pero también había una razón interna: la necesidad de dar

9. Ver al respecto el interesante estudio de YUSTA, Mercedes, *Madres coraje contra Franco. La Unión de Mujeres Españolas en Francia, del antifascismo a la Guerra Fría (1941-1950)*, Madrid, Cátedra, 2009, pág. 255.

una imagen cohesionada del Partido Comunista tras las tensiones producidas por la condena de la invasión de Checoslovaquia en 1968 por los soviéticos. Carrillo había impulsado esa condena frente a los sectores prosoviéticos del partido y había conseguido que Pasionaria, una ortodoxa comunista casi siempre fiel a los designios de Moscú, le acompañase en ese arriesgado gesto político¹⁰. En cierto modo, la mayor ventaja de que Pasionaria se hubiera alejado de las tareas políticas ejecutivas desde 1960 fue que le permitió sobrevivir a los procesos de desestalinización y a configurarse como mito más allá de las disputas políticas concretas y también de las tácticas y las estrategias del movimiento comunista internacional. Así es como sería recibida en Montreuil, como un mito viviente, un personaje que volvía a la escena trascendiendo las coyunturas de la guerra fría. Las repercusiones políticas de su discurso quedaban en un segundo plano frente a su potencia iconográfica y su improvisación carismática. En una película filmada sobre el mitin por cineastas del PCE se puede observar como las multitudes de españoles que llegan a las estaciones parisinas portan pancartas y lemas en las que la figura de Pasionaria



Fig. 5. Mitin de Roma de 1975 © DR

cumple una función principal. (Fig. 1) El filme, accesible en internet¹¹ y publicado también en DVD dentro de la colección de TV3 *Crònica de una mirada*, incluye una entrevista en la que Carrillo, muñidor del acto, aparece junto a la mitificada líder a la que había desplazado de la dirección del partido en pie de igualdad. (Fig. 2) En cualquier caso, por la función emotiva y propagandística del desarrollo del mitin, el papel estelar, el discurso de cierre y también la clausura de la película, se reservan a Pasionaria. Investida de su iconografía habitual, (Fig. 3) lanza un vibrante discurso que remite, en su planificación retórica y en su impostación dramática, a la tradición de los años treinta que reverdecen en la figura de una anciana todavía cargada de magnetismo para las masas que la escuchaban.

10. MORÁN, Gregorio, *Miseria y grandeza...*, op. cit., págs. 444-445.

11. Disponible en línea: <<http://www.youtube.com/watch?v=cLtNe5Y9gY0>>, [8/05/2013].

Este tratamiento conmemorativo de Pasionaria se repitió en otros dos grandes mítines del PCE en el exilio donde Ibárruri volvió a ocupar un lugar central: el de Ginebra de 1974 y el de Roma de diciembre de 1975. Franco acababa de fallecer y la Pasionaria conmemorativa era utilizada de manera dosificada por el Secretario General, Santiago Carrillo, para conseguir el equilibrio entre una identidad comunista labrada en años de exilio y todavía sostenida por la mitología revolucionaria soviética, los afanes de modernización y occidentalización del Eurocomunismo y la necesidad de mostrarse como una fuerza política capaz de configurarse como el partido hegemónico de la izquierda ante el inminente final del franquismo. La centralidad de la figura de Pasionaria en el mitin de Roma se hace patente de nuevo tanto en las pancartas que portan los asistentes como en su nombre trazado con letras gigantescas que domina en el escenario donde se sitúan los principales dignatarios políticos. (Fig. 4 y 5)

El capital simbólico de este auténtico *lieu de mémoire* viviente fue finalmente reciclado como estrategia fundamental del PCE en las elecciones a Cortes constituyentes de junio de 1977. Pasionaria acababa de retornar del exilio en mayo y el mes siguiente consiguió su acta de diputada. La fuerza simbólica del personaje se dirigió hacia un gesto más: el día de la constitución de la primera Cámara legislativa elegida democráticamente en España después de 40 años, Pasionaria y el poeta Rafael Alberti, después de ocupar su escaño, fueron situados en la vicepresidencia de la mesa de edad para producir una foto que, en cierto modo, definía el inicio de la Transición en España. Ambos eran depositarios de un legado muy valioso en aquellos momentos para un sistema político que necesitaba instrumentalizar el capital simbólico que representaban los viejos luchadores del pasado para legitimar un nuevo sistema de poder.

Creo que en este sentido, la idea de reciclaje se explica como un trasvase de ese capital simbólico en un nuevo contexto. El PCE, por variadas razones que exceden el ámbito de este artículo, fue el depositario inicial de ese legado simbólico, pero lo perdió rápidamente. En poco tiempo, sus esperanzas de convertirse en la fuerza hegemónica de la izquierda para liderar la Transición se evaporaron hasta acabar prácticamente diluido como partido, incluso antes de la muerte de Pasionaria. De alguna manera, ese trasvase, ese reciclaje del pasado, fue mejor aprovechado para sus intereses políticos por los auténticos líderes de la Transición: Adolfo Suárez y Felipe González; dos hombres jóvenes, de una generación que no había conocido la guerra civil, con un concepto pragmático de la política en el que los viejos mitos no tenían demasiado recorrido, excepto como objetos conmemorativos y como monumentos susceptibles de ser utilizados a su conveniencia.

Memoria y fosilización del pasado

Otro elemento significativo acompañó el proceso de monumentalización de Dolores Ibárruri durante esos años. Se trató de construir un relato que dotara de coherencia la lectura del pasado para hacerlo funcional en el contexto presente. Moldear las evocaciones del pasado era un aspecto esencial del reciclaje de su carisma para un tiempo nuevo. La primera parte de sus memorias, *El único camino*, había aparecido en Moscú en 1963. Ya de retorno del exilio, en 1984, publicó una segunda entrega biográfica titulada *Me faltaba España*, con prólogo de Manuel Vázquez Montalbán. Un año más tarde, reunía en un solo tomo sus memorias definitivas. Pero este libro era el punto de llegada de un proceso de fijación del pasado que fue desarrollando en infinidad de entrevistas desde los años 70, casi todas ellas construyendo un panorama de hitos y lugares recurrentes, que acabó por impregnar las numerosas biografías aparecidas durante esos años, como la ya citada de Teresa Pàmies entre otras¹². No sólo se

12. Entre los más destacados podríamos considerar el de CARABANTES, Andrés y CIMORRA, Eusebio, *Un mito llamado Pasionaria*, Barcelona, Planeta, 1982; o el de SOREL, Andrés, *Dolores Ibárruri, Pasionaria: memoria humana*, Madrid,

trataba de Referencias bibliográficas o del soporte fotográfico a través del cual se fijaba el pasado en torno a algunas imágenes específicas. En el terreno audiovisual, el inminente retorno de Pasionaria a España fue recogido por Jaime Camino en una larga entrevista realizada en Moscú, parte de la cual fue utilizada en su película *La vieja memoria* (1977) y dio lugar también a la publicación de un libro conteniendo todas las manifestaciones de Ibárruri¹³. También otra película, *Dolores*, realizada por José Luis García Sánchez y Andrés Linares en 1981 sirvió de homenaje y de compendio de imágenes esenciales para la celebración del personaje y la fijación de un pasado innegablemente heroico.

Pero hay que señalar, que esta visión canónica del pasado de Pasionaria la había encontrado clamorosas respuestas casi desde su llegada. Y no me refiero aquí a las grotescas leyendas franquistas sobre la Pasionaria comecuras. En 1977, recién llegada de su exilio, un antiguo camarada, Jorge Semprún, publicaba la *Autobiografía de Federico Sánchez*. El libro, que consiguió el Premio Planeta, se convirtió en un auténtico fenómeno de ventas ese mismo año. Desde su primera página, el texto de Semprún



Fig. 6. Fotograma de la película *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1979) © DR

apuntaba directamente hacia el monumento del comunismo internacional para observar sus grietas y su naturaleza (es decir, sus carencias, sus ambiciones, sus incapacidades) humana. Arrancaba con la recreación de la escena de la reunión de 1964 que costó la expulsión de Semprún, hasta aquel entonces uno de los más activos dirigentes del PCE y líder del sector cultural de la clandestinidad. En la escena se describe la figura de Pasionaria a punto de tomar la palabra para lanzar el discurso definitivo que fulminará a los dos camaradas díscolos, el propio Semprún y Fernando Claudín, dos notables del partido que serán defenestrados con una calificación cosecha de la propia Dolores, la de “intelectuales cabezas

Exadra, 1989; pero hay muchas más obras de divulgación que abarcan desde colecciones biográficas de personajes históricos hasta revistas divulgativas.

13. CAMINO, Jaime, *Íntimas conversaciones con la Pasionaria*, Barcelona, Dopesa, 1977. Los descartes de la entrevista a la Pasionaria en *La vieja memoria* han sido depositados por Camino en el Archivo de la Filmoteca de Catalunya.

de chorlito”. El libro se plantea como un *flashback* en el que Semprún no deja de hacer una profunda tarea de catarsis para el lector, incluyendo la transcripción de poemas de juventud, tan glorificadores como bochornosos, dedicados a la Pasionaria. Poemas que insisten en los lugares más comunes de su caracterización como gran madre de los comunistas y conciencia de la clase obrera.

Es interesante, por lo tanto, observar cómo desde el retorno de Pasionaria a España, su fosilizado relato del pasado fue contestado de manera muy precisa, e incluso virulenta, por otros testimonios perfectamente cualificados. Las grietas y fisuras del monumento, permiten entender las peculiaridades de un momento tan complejo, intenso y lleno de contradicciones como la Transición. Podemos verlo también reflejado en uno de los filmes más importantes del periodo, *La vieja memoria*. La película de Camino es un ejemplo espléndido de los peligros, los límites y las fracturas de la memoria. El filme consiste en una serie de entrevistas a protagonistas de la guerra civil e intenta reconstruir algunos momentos decisivos: la instauración de la República, el desarrollo del golpe de Franco en Barcelona y en Madrid, algunos episodios específicos del desarrollo de la guerra... En la película Camino pone al mismo nivel los testimonios de figuras que ocuparon importantes cargos políticos o militares con simples obreros o combatientes anónimos de ambos bandos. La estrategia que emplea Camino permite a menudo establecer diálogos imposibles a través del montaje y la puesta en escena, organizando preguntas y respuestas, reacciones y contradicciones de una manera muy meticulosa. Como hemos visto, uno de los principales personajes entrevistados es Dolores Ibárruri. Camino se desplazó hasta Moscú para contar con su fundamental testimonio. En el filme narra algunos de los hitos que repetirá constantemente en sus declaraciones a la prensa y en su biografía definitiva: el día de la liberación de los presos de Asturias tras ser elegida diputada en 1936, su discurso de junio en el parlamento... Cuando, ocasionalmente, su memoria falla, se encuentra para asistirle a su lado su secretaria y compañera durante casi medio siglo, Irene Falcón, recordándole lo que debe decir. Pero la memoria es un material peligroso, y Jaime Camino insiste en subrayar este punto. Por ejemplo, en un celebrado momento del filme, Camino contrapone el testimonio de la dirigente anarquista Federica Montseny con el de Pasionaria. Esta última llega a manifestar varias veces, y de manera rotunda, que nunca se encontró con la Montseny. Camino decide introducir en ese momento la foto de las dos líderes políticas conversando con el dirigente socialista Indalecio Prieto. (Fig. 6) La operación de Camino no se dirige, en mi opinión, a una mera denuncia de un olvido interesado o simplemente de poner en manifiesto una mentira. El director no se desmarca en todo el filme de una prudente y respetuosa distancia con respecto a sus entrevistados. Se trata más bien de revelar los peligros de esa fosilización del pasado, de las historias repetidas miles de veces hasta que resultan creíbles, del trabajo de una memoria monolítica. En este sentido, Camino revela los peligros, el modo en que ese pasado, si no es sometido al escrutinio del historiador, resulta inviable en un nuevo contexto social.

En cualquier caso, la operación de legitimación del proceso de Transición democrática se acogió a los aspectos formales, a la función alegórica del personaje. El retorno del exilio, la puesta en marcha del periodo constituyente, la lenta superación (más o menos aceptada) del trauma de la guerra civil, la homologación de políticos que habían sido franquistas y que ahora encabezaban el nuevo camino hacia la democracia... todos estos elementos encontraron, en la profusión de imágenes y de narraciones aparecidas durante esos años, un punto de referencia, un personaje que podía ayudar a sancionar ese proceso uniendo un pasado que había sido marginado y perseguido, con los nuevos tiempos. Probablemente, en algunas de las más importantes, el carisma de Dolores Ibárruri estuvo presente y cumplió un papel decisivo.

Referencias bibliográficas:

- CAMINO, Jaime, *Íntimas conversaciones con la Pasionaria*, Barcelona, Dopesa, 1977.
- CARABANTES, Andrés y CIMORRA, Eusebio, *Un mito llamado Pasionaria*, Barcelona, Planeta, 1982.
- IBÁRRURI, Dolores, *Memorias de Dolores Ibárruri. La lucha y la vida*, Barcelona, Planeta, 1985.
- MORÁN, Gregorio, *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España 1939-1985*, Barcelona, Planeta, 1983.
- PÀMIES, Teresa, *Una española llamada Dolores Ibárruri*, Barcelona, Martínez Roca, 1976.
- SOREL, Andrés, *Dolores Ibárruri, Pasionaria: memoria humana*, Madrid, Exadra, 1989.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Pasionaria y los siete enanitos*, Barcelona, Mondadori, 2005 [1995].
- WEBER, Max, *Economía y sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977 [1922].
- YUSTA, Mercedes, *Madres coraje contra Franco. La Unión de Mujeres Españolas en Francia, del antifascismo a la Guerra Fría (1941-1950)*, Madrid, Cátedra, 2009.

Détruire le corps charismatique : Une mise en perspective des dessins de Manolo Millares

Martine Heredia

Résumé : Quand le leader a cessé d'être aimé, juste au moment de sa mort, et plus précisément devant son cadavre, il s'agit de savoir comment en finir avec le charisme. Si les archives nous ont permis de connaître, à travers diverses photographies, l'image de la mort de Mussolini, il se trouve qu'en Espagne, Manolo Millares (1926-1972) a travaillé sur le thème en produisant une série de dessins. Ce texte vise à mettre en perspective l'œuvre du peintre canarien afin de rechercher le sens de la destruction de l'image du corps charismatique, en considérant le geste qui la produit.

Mots-clés : charisme, image, Millares, peinture du XXème siècle.

Resumen: Cuando el líder ha dejado de gustar, en el momento de su muerte y más precisamente ante su cadáver, lo que se plantea es saber cómo deshacerse del carisma. Si los archivos nos dieron a conocer, mediante varias fotografías, la imagen de la muerte de Mussolini, en España Manolo Millares (1926-1972) trabajó el tema realizando una serie de dibujos. En el presente texto se trata de poner en perspectiva la obra del pintor canario para buscar el sentido de la destrucción de la imagen del cuerpo carismático y, por eso, considerar el gesto que la produce.

Palabras claves: carisma, imagen, Millares, pintura siglo XX.

Lors d'une des séances de travail autour du projet « Charisme et image politique¹ », Renato Moro a montré comment s'est construit le charisme de Mussolini et comment il a évolué². À l'occasion de la séance consacrée au thème de « *La mort du leader charismatique*³ », je me suis intéressée, pour ma part, au corps charismatique de Mussolini à travers son cadavre, et ceci à double titre, en analysant à la fois l'événement et sa représentation. Ainsi, les circonstances particulières de la mort du *Duce* seront l'occasion d'étudier, d'abord, comment ceux qui sont dominés charismatiquement décident de l'invalidité du charisme ; de là découlera mon hypothèse de travail qui est de savoir, alors, comment en finir avec le charisme. Ensuite, comme en dehors des récits et commentaires des historiens, la connaissance que nous avons de l'événement passe aussi par deux media – la photographie et la peinture – cet angle d'approche nous invitera à considérer comment la mort devient image.

Si les archives historiques disposent d'images prises par des photographes de presse italiens attestant la mort du dictateur, il se trouve qu'en Espagne, Manolo Millares (1926-1972), plus connu pour ses

1. La présentation du projet peut être consultée à l'adresse : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Projet-innovant-charisme-et-image.html>, [28/04/2013].

2. MORO, Renato, « Il carisma alla luce delle religioni. Culto del papa e culto del capo », *Seminario internacional Imagen y Carisma político. Figuras carismáticas del mundo hispánico en el siglo XX*, Casa de Velázquez, Valencia, 14 juin 2011. Le programme du séminaire est disponible sur <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Imagen-y-carisma-politico-III.html>, [28/04/2013].

3. Le séminaire *La mort du leader charismatique : la dernière image* eut lieu le 24 février 2012 à la Maison de la Recherche de l'Université de Paris-Sorbonne. Le programme est disponible sur <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/La-mort-du-leader-charismatique-I>, [28/04/2013].

Arpilleras et ses *Homoncules*, a réalisé une série de dessins, à l'encre de chine sur papier⁴, évoquant son cadavre. C'est pourquoi il sera question, ici, de rechercher le sens de la destruction de l'image du corps charismatique, en considérant le geste qui la produit, sous ses trois aspects particuliers : le geste profanateur, le geste photographique et le geste pictural.

Vers la négation du corps charismatique

Selon Max Weber, si celui qui possède la grâce charismatique paraît abandonné de son dieu, de sa puissance magique ou de sa puissance héroïque, alors son autorité charismatique risque de disparaître⁵. Dans le cas de Mussolini, comme le montre Pierre Milza, tant que la politique du *Duce* est couronnée de succès, celui-ci obtient l'adhésion des masses italiennes, qu'elle soit passive pour les uns, ou enthousiaste pour les autres⁶. Le temps du désenchantement ou du désamour naît avec son entrée précipitée dans la guerre en juin 1940, puis avec les fiascos de l'attaque contre la Grèce, contre l'Égypte ou encore avec les pertes de la Somalie italienne et de l'Éthiopie. Les désillusions apparaissent, alors, pour ceux qui pensaient que la citadelle fasciste et les propos triomphalistes du *Duce* étaient invulnérables. Autrement dit, la guerre, et surtout la défaite, brisent le lien entre le chef et le peuple qui ne croit plus en son pouvoir charismatique. Si bien que – Gustave Lebon l'avait lui aussi énoncé auparavant – le héros que la foule acclamait la veille est bien conspué par elle le lendemain, si le sort l'a frappé⁷ ; la réaction sera d'autant plus vive que le prestige aura été plus grand.

Les récits historiques rapportent qu'alors qu'il fuit Milan pour tenter d'aller en Suisse avec sa maîtresse Claretta Petacci, Mussolini est reconnu et arrêté par des partisans italiens près de Dongo. Ces derniers livrent le couple à un officier communiste des Volontaires de la Liberté (le colonel Valerio), lequel, après un simulacre de procès, exécute de sa main le *Duce* et sa compagne, thèse qui, cependant, n'a jamais été vraiment confirmée. Ce qui en ressort, c'est que le couple a été exécuté sommairement. Puis, le colonel Valerio serait retourné à Dongo où il fait fusiller 15 autres hiérarques du régime. Bien que les détails échappent encore et qu'il existe plusieurs versions sur la mise à mort, le 27/28 avril 1945, les expertises balistiques ont révélé que les balles qui ont tué Claretta Petacci avaient été tirées par deux armes et un pistolet, et que la maîtresse de Mussolini, avant d'être abattue, avait reçu plusieurs coups au visage avec un objet contendant⁸. D'où l'hypothèse de deux fusillades et non une seule, une en sortant de la voiture, une autre sur les lieux où ont été déposés les cadavres, avant la mise en scène macabre que nous renvoient les photographies. Les cadavres de Mussolini et de Claretta restèrent deux heures sous la pluie avant d'être jetés dans un camion avec ceux des autres dignitaires fascistes fusillés, pour être déposés ensuite dans un angle de la piazza Loreto, le lendemain matin, le 29 avril 1945. Selon les récits, la foule vint hurler et se livrer à de nombreux sévices sur les corps du *Duce* et de sa maîtresse. Pour faire reculer la foule et mettre fin au massacre, des partisans aspergeaient l'assistance avec des lances à incendies ; finalement, les cadavres furent hissés, pendus par les pieds à la poutre d'une station service, Mussolini en premier, puis Claretta et les autres dignitaires fascistes, sous les huées de la foule. Cet homme, qui fut adulé dans les années 1930, subit ainsi le sort des personnes vouées aux gémonies et, comme dans la Rome antique, la mort est à la fois un châtement, un supplice et un spectacle. La mise à mort de Mussolini ayant été réalisée subrepticement, l'exposition du corps tient lieu de simulacre d'exécution du

4. *Mussolini*/ Manolo Millares, 1971, encre de chine sur papier, 50 x70 cm, Madrid, collection Elvireta Escobio.

5. WEBER, Max, *Economie et société*, Paris, Plon, [1921] 1995, p. 321-322.

6. MILZA, Pierre, *Mussolini*, Paris, Fayard, 2003.

7. LE BON, Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, PUF, [1895] 2009, p. 82.

8. MILZA, Pierre, *Mussolini, op. cit.* p. 879.

chef devant son peuple : il faut que l'exécution sommaire devienne exécution exemplaire. Cependant, à défaut de pendaison réelle, telle qu'on la fera subir par exemple en novembre 1945 à Göring lors du procès de Nuremberg, on procède, pour le *Duce*, à une pendaison par les pieds. Le symbolisme de l'exposition des corps a son rôle à jouer : le monarque est renversé ; contrairement à la décapitation qui sépare le corps de son chef – au sens propre comme au sens figuré, pour reprendre la métaphore des deux corps du Roi de Kantorowicz – la pendaison ne supprime pas l'unité du corps supplicié. C'est pourquoi, ici, le corps charismatique souffre et meurt avec lui.

Cette cérémonie macabre nous renseigne d'abord sur la versatilité des masses. Le charisme perdu, la foule considère le chef comme un égal et se venge, dit Gustave Le Bon, de s'être inclinée devant une supériorité qu'elle ne reconnaît plus⁹ ; dans le cas de Mussolini, elle le fait en détruisant l'image du corps visible par des coups portés au visage. L'idéologie mussolinienne reposant sur une sur-identité – celle du surhomme poussée à l'extrême – la foule y répond par une négation de sa personne. Ainsi, elle s'en prend à ce corps que, de son vivant, Mussolini entretenait par des exercices physiques, pour en faire celui d'un homme hors du commun, en vue de participer à la création de cet Italien nouveau que voulait engendrer le fascisme ; elle s'attaque à ce corps que le peuple désirait toucher quand il apparaissait, comme on le fait pour les reliques. Le fait est que Mussolini était devenu un saint, bénéficiant d'un culte quasi religieux. D'où les sentiments extrêmes quand l'adoration se transforme en haine ; et parce que le sentiment reste d'essence religieuse, les méthodes seront celles de vrais convaincus, celles d'une horde se livrant à ses instincts. La frénésie populaire est aussi nécessaire que l'était l'obéissance au défunt. C'est dans la communion que cette foule a porté Mussolini au pinacle ; c'est dans la communion qu'elle le cloue au pilori. C'est pourquoi la mise à mort de Mussolini prend l'allure d'un sacrifice et que, devant son spectacle, l'expérience qui en est faite – par les participants comme par les spectateurs – est de l'ordre de l'érotisme : il s'agit de regarder la mort en face et d'en jouir, la volupté étant dans la certitude de faire le mal. On rejoint ici l'univers de Sade décrit par Bataille : au mouvement de l'amour porté à l'extrême correspond un mouvement de la mort. La volupté est d'autant plus forte, dit Bataille, qu'elle est dans le crime et, plus insoutenable est le crime, plus grande est la volupté. L'excès voluptueux conduira à la négation d'autrui, dans une rencontre entre profanation et transgression : déchu de son privilège divin, la foule retire à Mussolini le culte qu'elle lui a voué, par la mort et par la profanation, car profaner c'est précisément violer le caractère sacré, c'est dégrader.

Le geste profanateur s'exprime d'abord dans le déchaînement de la violence qui donne une satisfaction immédiate : les récits rapportent qu'une mère tira cinq coups de feu sur le cadavre de Mussolini pour venger ses cinq fils morts. Le geste profanateur se traduit ensuite dans la destruction de l'identité : la réalité ne correspondant plus à l'image que les adeptes se faisaient du chef, il ne reste plus qu'une pâle copie que l'on malmène et que l'on défigure *post mortem*, comme si la mort ne suffisait pas. En piétinant et en mutilant le corps et le visage du *Duce*, la foule le rend méconnaissable afin de s'éloigner de la ressemblance de celui qui a été un modèle. En faisant de lui un pantin grotesque, elle détruit l'image vivante ; alors, le corps charismatique disparaît avec le corps mutilé qui ne ressemble plus au corps vivant. Le geste profanateur s'exprime, enfin, dans la souillure : si, dans la mort, le héros défaillant perd la particularité qui le rendait inaccessible, en redevenant un homme quelconque, il ne reste plus qu'à bafouer sa virilité en souillant sa maîtresse : quand Claretta fut pendue, un partisan attachait sa jupe autour de ses jambes nues, la disparition de sa culotte laissant supposer qu'elle ait pu être violée.

9. LE BON, Gustave, *Psychologie des foules*, op. cit., p. 82.

De la mise à mort et sa mise en scène

Le spectacle promis par le chef charismatique ayant cessé de plaire et de répondre aux vœux de la foule, pour en finir il faut, pour le dire comme Bataille, un « bouquet final ». Les photographies, représentant la scène des 23 cadavres pendus par les pieds, ont valeur de preuve irréfutable du décès du *Duce* : le tyran est bien mort et, avec lui, le système qui avait abouti à la guerre et à la ruine de l'Italie. Ces photographies fonctionnent comme archives et attestent la réalité de sa mort : c'est le « ça a été » et l'image est là pour en témoigner. Le temps du geste photographique montre ce qui est devant l'objectif : la première photo a été prise de toute évidence après le déchaînement de la foule, au moment où les partisans sont en train de hisser les cadavres qu'ils ont soustraits à la violence populaire. On y voit civils et militaires en pleine action, pendant qu'au fond, certains contiennent ou repoussent la foule. Le désordre des cadavres, l'absence de pose des personnages, occupés à des tâches diverses dans des directions différentes, nous mettent en présence d'une image qui, parce qu'elle est prise sur le vif, tient lieu d'image vérité. L'horreur qu'elle nous montre est l'horreur vraie, non manipulée. C'est le détail du premier plan de la photographie – l'escabeau – qui met l'accent sur l'acte qui l'a fait être ; il est point de jonction entre le personnage en chemise blanche qui semble inventorier les cadavres et celui qui est assis en haut de la poutre dans l'attente de la pendaison, seconde exécution. Autrement dit, l'objet en bois, dans sa prosaïque dimension utilitaire, a pour fonction de situer le passage transitionnel entre la mise à mort et sa mise en scène, matérialisé sur le cliché par l'opposition des deux plans : à l'horizontal, les cadavres mutilés et baignant dans le sang qui jonchent encore le sol en attendant de rejoindre, à la verticale, les autres corps pendus par les pieds. La photographie sert ici de trace et d'indice de la pendaison qui est événement ayant existé quand on l'a photographié. L'organisation de la scène nous donne à voir non pas le dernier hommage rendu au défunt, mais la préparation de son dernier outrage : le corps devenu viande que l'on pend aux crochets du boucher.

Alors que dans cette scène aucun regard ne semble se diriger vers les cadavres, en revanche, la deuxième photographie, par son cadrage, met l'accent sur les corps pendus en même temps que sur la foule qui les regarde. Parce que nous les regardons regarder, nous nous plaçons sur le même plan qu'eux, nous sommes à la fois devant et dans la photographie, devant l'espace et le temps vivant d'un peuple. Nous participons au spectacle, alors que nous n'avons pas été présents à l'événement, tout comme nous communiquons avec la fascination de la multitude, ce qui nous renvoie au regard que nous-mêmes nous portons sur le cadavre. Regarder l'horreur c'est plonger dans notre potentiel de brutalité non avouée. Nous pouvons en commun ressentir le vertige de cet abîme, il nous attire, car, comme dit Bataille, la mort nous fascine¹⁰. Dans ce jeu de perception qui tend vers le symbolique, l'image-document se transforme alors en image mentale ; car, si le geste photographique se charge de produire de la réalité, si sa fonction est de transmettre une image souvenir, ici il sert également à témoigner de ce qui est advenu au corps charismatique. Au lieu de capturer la vie comme il le fait habituellement, dans ce cas-là le geste photographique capture la mort et oblige à la regarder en face. Devant les mutilations infligées aux cadavres du dictateur et de ses acolytes, il nous force à regarder l'irregardable, de sorte que Mussolini donne l'impression d'être doublement mort : l'image photographique devient à la fois la preuve et la négation du corps charismatique, autrement dit, elle donne à voir l'idole et, en même temps, son enveloppe charnelle.

Si la photographie rappelle souvent la pratique du masque mortuaire quand elle fixe l'image de corps morts, il semble qu'ici elle fonctionne à l'inverse. Dans l'Antiquité, en effet, le masque permettait de stabiliser une image du défunt comme ultime souvenir pour les proches ; pour cela, il faisait en sorte de dissimuler le visage anonyme de la mort sous un autre visage de substitution, afin de faire barrage

10. BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Minuit, [1957] 1979, p.19.

à la dissolution d'identité, en fixant un corps qui se voudrait immortel. Ici, en exposant les visages et corps détruits, les photographies de la mort de Mussolini, au contraire, anticipent la décomposition au lieu de la protéger du regard. Le cadavre étant une image éphémère, voué à la disparition puisqu'il est amené à se putréfier, le geste photographique rend présent et publique le processus de destruction qui aura raison du corps physique du leader et en fait un souvenir visible, afin d'anéantir l'image mentale inspirée par l'image charismatique. Ainsi, ceux qui assistent au spectacle produisent une autre image qu'ils opposent à celle qu'ils s'en étaient faite. Toutefois, les photographies du cadavre de Mussolini continuent d'être des images de vrais corps : elles sont bien copies de la réalité, non pas invention. À l'ère de la reproductibilité technique, l'image de Mussolini a même été multipliée, tirée sur papier, voire reproduite sur cartes postales comme le rapportent certains historiens ; néanmoins, elles ne cessent de montrer Mussolini. Parce qu'ils constituent un document, tous ces tirages ne font que reproduire le même et unique corps charismatique. Il en est autrement pour la peinture qui semble aller plus loin dans la question de savoir comment en finir avec le charisme.

Vider le corps charismatique de sa substance

Avec la série des six dessins de petit format (50 x70 cm), intitulés *Mussolini*¹¹, qu'il réalise sur papier à l'encre de chine en 1971, Manolo Millares crée une distanciation. Il est vrai qu'ici l'image change de statut. L'observateur la regarde à présent comme une peinture ; elle passe avant l'événement. Malgré le titre, ce n'est pas une peinture d'histoire ; à la limite cela pourrait être une vision sur l'histoire, si l'on prend en considération le résultat de deux regards, celui du peintre, celui du spectateur. Mais la liberté que prend Manolo Millares rompt tout lien avec les photographies du cadavre de Mussolini et, donc, avec l'événement, l'artiste canarien ne prétendant pas raconter l'histoire, ni la représenter en une seule image ou en plusieurs. Manolo Millares va orienter autrement le regard et, par là, la lecture. Pour l'artiste, détruire le corps charismatique revient à détruire le corps de la peinture.

Le recul par rapport à l'événement se traduit plastiquement par l'écart vis-à-vis de la norme. D'abord, Millares s'éloigne de la ressemblance et convoque les valeurs opposées à l'esthétique classique afin que le contraire du Beau, la rupture avec la *mimêsis* soient l'occasion de bousculer le traitement traditionnel de la figure et de brouiller les codes de la perception. Symboliquement représentée ici par son inversion, tout se joue autour de la négation de la figure, comme moyen de se libérer des normes de la représentation, en l'occurrence la représentation de la mort dans l'art. En posant la figure la tête en bas, Millares brave les règles de l'art académique et introduit dans son œuvre une nouvelle tension. La représentation de la mort de Mussolini – ou du moins la forme obtenue – fait obstacle à l'idéal de l'art. Millares nous en donne une vision brutale parce que la violence est contraire à la convention. En vérité, le motif de la pendaison donne l'occasion d'inverser l'image au sens large afin de valoriser la non-figure et, par là, de nier la valorisation du sujet.

Ensuite, pour en finir avec l'idole, Millares évacue le tragique ; à l'obscénité visuelle, il lui substitue une nouvelle économie plastique, une indigence du signe. La fin de Mussolini devient une scène d'indifférence, sans rapport avec la réalité. Son cadavre est frappé d'insignifiance et devient une image déformée, griffée de coups de plume et de pinceau. Enfin, Millares introduit le vide et réévalue l'image événement par son travail. En vidant l'espace, l'artiste défait un dispositif conventionnel, met à distance l'événement historique et donne au regard la possibilité de retourner vers l'œuvre en soi, vers le trait associé à l'encre, en même temps que vers le geste qui, tout à la fois, s'affirme, en griffant le

11. *Mussolini*/ Manolo Millares, 1971, encre de chine sur papier, 50 x70 cm, Madrid, collection Elvireta Escobio.

support comme une peau, et se nie, en le raturant. Le vide donne à voir la trace qui impose sa présence matérielle en même temps que la présence de l'artiste. De l'encre de chine, à coups de traits hachurés, de signes qui occultent ou effacent, de taches sur la surface blanche du papier comme s'il s'agissait de brouillon ou d'esquisse, jaillissent des silhouettes hâtives, créatures à mi-chemin entre l'humain et l'animal, s'avançant par deux ou par groupes compacts, parcourues de mouvements rapides. Le rythme est nerveux, empreint d'automatisme ; c'est la vie de la matière qui est prédominante et qui devient mémoire. Lorsque Millares laisse aller sa main pour libérer le geste, la force transparaît dans l'action visible de la rature : Manolo Millares nous donne à voir l'effort qu'il fait pour effacer et gommer le trait, en même temps que l'œuvre en train de se faire. La violence en résultant est une base qui stimule l'acte de créer du peintre espagnol qui poursuit le voyage qu'il a entrepris depuis qu'il essaie de donner forme à l'informe. C'est là que la démarche de Millares est singulière : alors que pour le geste profanateur ou pour celui de la photographie, les formes du vivant sont destinées à retourner à l'informe, le peintre espagnol fait du corps informe la matrice qui donnera naissance à la forme picturale, permettant à celle-ci de s'inventer.

Et si le regardeur continue peut-être de reconnaître, plus ou moins distinctement, les traits et les formes distordues de plusieurs corps, le geste pictural produit des images qui ne peuvent pas se transformer en vrais corps, qui n'ont rien de réel. Contrairement aux photographies, dans les dessins de Manolo Millares, le corps de Mussolini n'a plus rien à voir avec le corps physique ou le corps charismatique ; le peintre le vide de sa substance. Privé de corps, le mort ne saurait par conséquent projeter une aura au sens spirituel ; l'image charismatique se transforme alors en ombre, en fantôme qui n'est plus ni corps ni image. La mort absolue serait donc l'absence d'image, le blanc, le vide. Et même si l'observateur peut lire encore les noms de Mussolini et de sa compagne inscrits au-dessus de ces formes informes, c'est que leur présence tient lieu autant de renvoi que d'invitation à dépasser les apparences ; d'ailleurs, l'écriture illisible qui entoure les autres dessins est là pour nier la référence au réel et affirmer que ce qui s'y passe est au-delà du caractère anecdotique, et donc de la caricature.

Ainsi, avec les dessins de Manolo Millares, l'aura cède la place à la trace qui rend manifeste la présence de l'acte, en même temps qu'elle nous met en présence de « l'abominable réalité », celle qui renvoie à des images appartenant à un patrimoine commun : celui, bien sûr, de notre mémoire, la mémoire historique, mais aussi celui d'un musée imaginaire de l'horreur. Si les photographies de la mort de Mussolini sont destinées au souvenir et à la postérité, la série des dessins de Millares est une mise en relation dynamique entre mémoire et imagination ; elle plonge dans la mémoire collective pour nous faire comprendre que, certes, l'histoire et la mémoire restent entremêlées, mais elle plonge aussi dans l'archaïsme – le nôtre et celui de l'humanité. L'image présentée permet de faire remonter à la surface les couches qui sont profondément enfouies au fond du regardeur. L'image de Millares est active ; elle forme une étincelle pouvant déclencher une secousse chez le regardeur qui doit sortir du confort de ses habitudes de perception, sortir de lui-même, de son conditionnement visuel, psychologique ou moral, pour cesser d'être un voyeur, un témoin passif. Ainsi, le geste pictural est susceptible d'opérer la destruction aussi bien que le dévoilement. Il nous donne à voir une forme qui ne peut être identifiable, nous signifiant qu'il ne s'agit pas de reproduire du reconnaissable mais de présenter devant le spectateur un rapport à soi.

En somme, pour en finir avec l'image charismatique, si le geste profanateur la viole, si le geste photographique la fixe, si le geste pictural la dépasse, dans tous les cas, le geste est processus nécessaire pour reconstruire. Il s'agit de détruire pour créer un ordre culturel nouveau. En même temps que facteur de cohésion, le principe de la négation du corps charismatique est affirmation de soi ; l'homme tire de ce travail de destruction le commencement d'une énergie véritable, c'est pourquoi il veut un monde renversé,

un monde à l'envers – « l'excès même nous rachète¹² » dit Bataille. Ainsi s'élabore une mort créatrice de forme, le cadavre de Mussolini étant le support autour de quoi tout s'organise, à la fois le responsable du déchaînement et ce qui permet de retrouver la paix. De même que les gémonies contribuaient à dégoûter les hommes du culte politique d'un autre homme et servaient d'enseignement au peuple, de même la violence exercée sur le corps de Mussolini permet la mise en place d'une distanciation en même temps qu'une renaissance : à la fécondité pour la communauté, à la création pour l'artiste. En conséquence, au paroxysme de la crise charismatique, intervient bien un mécanisme salvateur qui conduit à être un autre permettant de dépasser la réalité et de s'ouvrir à de nouvelles images.

12. BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, *op. cit.*, p. 284.

Références bibliographiques

BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Minuit, [1957] 1979.

MORO, Renato, « Il carisma alla luce delle religioni. Culto del papa e culto del capo », *Seminario Internacional Imagen y Carisma político. Figuras carismáticas del mundo hispánico en el siglo XX*, Casa de Velázquez, Valencia, 14 juin 2011. Le programme du séminaire est disponible sur <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Imagen-y-carisma-politico-III.html>, [28/04/2013].

MILZA, Pierre, *Mussolini*, Paris, Fayard, 2003.

LE BON, Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, PUF, [1895] 2009.

WEBER, Max, *Economie et société*, Paris, Plon, [1921] 1995.

Sacrificio y resurrección en la muerte fílmica (Contreras Torres, 1933, 1937, 1939, 1942) de Maximiliano de Habsburgo

Julia Tuñón

Resumen: El tema del Segundo Imperio en México ha merecido ser representado en varias películas. Miguel Contreras Torres filmó *Juárez y Maximiliano (La caída de Imperio; antes Antorchas de libertad, 1933)*, *La paloma (1937)*, *The Mad Empress (1939)* que aparentemente inspiró a William Dieterle en su célebre *Juarez (1939)* y *Caballería del Imperio (1942)*. El presente trabajo analiza la representación en estos filmes del fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo, por órdenes de Benito Juárez, como construcción de un mito romántico, que expresa la mentalidad católica imperante en esa sociedad.

Palabras claves: Muerte, líder carismático, Maximiliano de Habsburgo, Benito Juárez, Napoleón III, Intervención francesa en México

Résumé : Le thème du Second Empire au Mexique a été traité à maintes reprises au cinéma. Miguel Contreras Torres a réalisé *Juárez y Maximiliano (La caída de Imperio; auparavant Antorchas de libertad, 1933)*, *La paloma (1937)*, *The Mad Empress (1939)* qui a semble-t-il inspiré William Dieterle pour son célèbre *Juarez (1939)* et *Caballería del Imperio (1942)*. Le présent travail s'attache à la représentation, dans ces films, de l'exécution de Maximilien de Habsbourg, sur ordre de Benito Juárez, comme construction d'un mythe romantique qui exprime la mentalité catholique qui règne dans cette société.

Mots-clés : Mort, leader charismatique, Maximilien de Habsbourg, Benito Juárez, Napoleon III, Intervention française au Mexique.

En 1863, Napoleón III de Francia secundó la propuesta hecha por un grupo de conservadores mexicanos de colocar como Emperador a un príncipe europeo en México, donde el liberal Benito Juárez había ganado las elecciones pero estaba perdiendo la guerra ante las tropas francesas, que habían invadido el país en 1861. Al episodio se lo conoce como el Segundo Imperio. El príncipe elegido fue Fernando Maximiliano José María de Habsburgo-Lorena, Archiduque de Austria y hermano de Francisco José de Austria-Hungría. Llegó a México en 1864, siendo fusilado en el Cerro de las Campanas (Querétaro), en 1867, por orden de Juárez que reinstalaba la República.

Maximiliano de Habsburgo tiene el estilo del cortesano elegante. La obra de Egon Caesar Conte Corti, publicada en alemán en 1924, abona la idea de que la ambición política era de Napoleón III y disculpa al Emperador presentándolo como un ingenuo idealista, que con su esposa Carlota Eugenia de Bélgica rebosaba ilusión y nobleza, aquejado por un talante débil pero bondadoso. Para este autor la muerte de Maximiliano borra el hecho de ser un invasor para así convertirlo en un héroe¹ y esa idea trasmite en nuestros filmes, que ponen el acento en la considerada víctima y en su muerte, convirtiéndolo, más aún que en un héroe, en un santo.

Benito Juárez es una figura fundamental en la historia de México y un emblema para la nación: al triunfo sobre los franceses se le conoce como la Segunda Independencia. Su imagen es un icono del liberalismo y de la República frente a las ideas monárquicas de quienes apoyaron el Segundo Imperio,

1. CONTE CORTI, Egon Caesar, *Maximiliano y Carlota*. México, FCE, 1976, pág. 9.

paradójicamente, entregado a un emperador imbuido de ideas liberales. Juárez separa en México la Iglesia del Estado y establece la laicidad como un principio de gobierno, lo que para los grupos religiosos lo convierte en un anticristo. Su figura se asocia a la defensa contra el invasor, a la consolidación del Estado, al liberalismo político y económico, a la separación entre Iglesia y Estado, a la secularización de los bienes de la Iglesia y a su condición racial de indígena. Todos estos aspectos aparecen en el relato de construcción de la nación moderna². Pero Juárez es también el símbolo de la austeridad republicana y la moral cívica, caracterizado por la mesura y parsimonia, el sentido del deber y de la Ley, una suma de virtudes cívicas por las que Héctor Pérez Martínez lo llamó “el impasible”³, y este carácter no se presta a ser filmado. Juárez hace gala de la templanza necesaria en los momentos de crisis pero estas cualidades difícilmente son entrañables. Su carácter sobrio lo encierra y lo estereotipa y las características indígenas de su figura acentúan su firmeza. Su imagen funciona muy bien en estatuas y en pinturas, sobre todo si son rígidas y solemnes.

El contraste con Maximiliano es notable y este último resulta carismático para la cultura mexicana por la admiración generalizada hacia Europa, pero también por el prejuicio racial contra los indios, pues valora en general como más hermosa la piel blanca y el cabello claro, distintivos del Emperador. Con estos atributos físicos se representa a Jesucristo en la iconografía popular y se ilustra a los príncipes en los cuentos de hadas.

Claudio Magris, a partir de Norberto Bobbio, llama “virtudes calientes”, a las que hacen referencia a los sentimientos y al mundo de lo privado: el amor, la amistad, el erotismo, el arte, la religión, que en política dan pie a las ideas de patria o nación como pertenencia a una tierra, una tradición, un grupo étnico o religioso, y que se defienden desde la pasión y la emotividad. Juárez es un héroe que resiste desde el respeto a la ley, la lucha por la soberanía y el espíritu cívico, ostenta lo que Magris llama “valores fríos”, encarnados en el Estado y las leyes fundamentales para la democracia, un carácter moderno cuya adhesión requiere la reflexión y el raciocinio⁴. Lo dice, a su modo, una nota anónima sobre la película *Juárez y Maximiliano*, aparecida en *El redondel*, del 1 de julio de 1934: “Ahí en pantalla, vemos los hechos mismos, que hablan por sí solos. La nobleza admirable de aquella pareja de príncipes soñadores. La firmeza férrea del íntegro presidente”⁵. El héroe romántico y el cívico aparecen frente a frente, como figuras antagónicas que se necesitan una a la otra⁶.

El concepto del héroe cubre una necesidad en la narración del pasado, simboliza un arquetipo y le da un lugar de fundador⁷. La figura del héroe, presente desde la antigüedad clásica, se encarna en el Antiguo Régimen en reyes y príncipes. Con la Revolución francesa aparece el héroe popular, que en el romanticismo adquiere un carácter moderno, derivado de la epopeya napoleónica y del surgimiento de las naciones. Michel Vovelle ha hecho notar que esta figura es el modelo paradigmático para Occidente⁸

2. Es así desde la monumental obra de RIVA PALACIO, Vicente (dir.), *México a través de los siglos. Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual; obra única en su género*. México, Herrerías, [1939] y los libros de SIERRA, Justo, *Evolución política del pueblo mexicano*, México, La Casa de España en México, 1940 y *Juárez, su obra y su tiempo*, México, J. Ballezá, 1905-1906.

3. PÉREZ MARTÍNEZ, Héctor, *Juárez (el impasible)*, México, Espasa-Calpe Mexicana, 1945, pág. 137.

4. MAGRIS, Claudio, Entrevista en *El País*, Madrid, 25 de febrero de 2004, Sección Cultura, pág. 47. También en “Defensa de la civilidad”, *Portal eldia.es*, Disponible en <http://www.eldia.es/2004-10-31/criterios/criterios6.html>, [31/10/2004].

5. Citado por RAMÍREZ, Gabriel, *Miguel Contreras Torres. 1899-1981*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-CIEC, 1994 (Cineastas de México, 9), pág. 145.

6. Ver TUÑÓN, Julia, “Juárez y Maximiliano: las dos caras de una moneda en el imaginario fílmico del cine clásico mexicano”, in *Juárez. Historia y mito*, VÁZQUEZ VERA, Josefina Zoraida (ed.), México, Colegio de México, 2010, págs. 113-137.

7. CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1959.

8. VOVELLE, Michel, “La Revolución Francesa: ¿Matriz de la heroización moderna”, in *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, CHUST, Manuel y MÍNGUEZ, Víctor (eds.), Valencia, Universitat de València, 2003, págs. 19-29.

y parece claro que en el mundo moderno los héroes deben ser ciudadanos y patriotas⁹. En nuestro caso, observamos que en una sociedad con mentalidad tradicional, esta aseveración tiene sus límites.

Por su parte, Carlos Reyero apunta que el héroe, al igual que los santos, adquiere una vida perpetua porque su memoria causa en los fieles un ánimo edificante. El momento de la muerte es entonces definitorio y sufrir martirio, resistir o morir heroicamente es un valor que permite la trascendencia¹⁰. También Jaime Cuadriello plantea que “[l]a construcción de un héroe ocurre en vida, pero la muerte hace la mejor parte, ya que sobreviven «sus ideas» y en las creaciones o instituciones que le siguen se palpa «su mano»”¹¹. Elías Canetti plantea, por su lado, que las religiones de lamento se organizan alrededor de una muerte “injusta”¹². Este “caudal simbólico” redundante en la figura de Maximiliano que cobra realce, pues concilia varias maneras de ser un héroe con morir como si fuera un mártir.

Nos encontramos entonces ante una paradoja. Maximiliano de Habsburgo representa al Antiguo Régimen y al invasor, pero también al príncipe de la tradición y al romanticismo de la nobleza. Ha sido llamado y busca la reconciliación. Sus características físicas, incluyendo sus ojos azules, son importantes, pero su muerte dramática es la que lo dispara al paraíso de los héroes, porque además en nuestras películas se le agrega el valor otorgado por una mentalidad religiosa que permea toda la cultura, exaltada por lo reciente de la guerra cristera y por el talante de su director. Entre 1926 y 1929 la Iglesia cerró los templos y ordenó la lucha contra el que consideraba un gobierno impío y sus agentes, como los maestros rurales, pues el gobierno había dictado leyes para controlar el poder eclesiástico. Los rescoldos de este feroz conflicto se mantuvieron durante todo el llamado Maximato (1928-1934) y el cardenismo (1934-1940), ya que durante estos gobiernos se intentó poner en práctica algunas de las demandas de la Revolución de 1910, destacadamente, un coto a la Iglesia como institución política y económica. Tres de las películas que comentaremos se realizaron en este período y la cuarta ya durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), que dio una vuelta de tuerca al ideario proclamado por los revolucionarios, inaugurando su gestión con la declaración de que es católico. Por añadidura el director de los filmes, Miguel Contreras Torres era un conservador confeso.

Las películas

El tema del Segundo Imperio ha sido representado en varias películas. Miguel Contreras Torres filmó *Juárez y Maximiliano (La caída de Imperio; antes Antorchas de libertad, 1933)*, *La paloma (1937)*, *The Mad Empress (1939)* que aparentemente inspiró a Dieterle en su célebre *Juarez (1939)* y *Caballería del Imperio (1942)*. Otros filmes al respecto no tocan el tema con la misma precisión¹³.

Los cuatro filmes de Contreras Torres dialogan entre sí, aprovechando escenas de la primera de ellas (*Juárez y Maximiliano*) y manteniendo una estructura similar. La primera cinta tuvo apoyos notables por parte del gobierno que le otorgó los derechos de locación y de manejo de tropa en calidad de extras. Su presupuesto fue de quinientos mil pesos, lo que era superlativo en esos años, y se estrenó en

9. MÍNGUEZ, Víctor, “Héroes clásicos y reyes héroes en el antiguo régimen”, en *Ibid.*, pág. 51.

10. REYERO, Carlos, “¡Salvemos el cadáver! Inmortalidad y contingencia del héroe en la plástica española del siglo XIX”, en *Ibid.*, pág. 177.

11. CUADRIELLO, Jaime, “Una nación santa: de héroes y profetas”, *Historias*. México, D.F. DEH-INAH, Mayo-Agosto 2011, n° 79, pág. 69.

12. CANETTI, Elías, *Masse et Puissance*. París, Gallimard, 1960, pág. 25.

13. Es el caso de *Guadalupe la Chinaca* (Sevilla, 1937), *Mexicanos al grito de guerra!* (Antes *Historia del himno nacional*, Gálvez y Fuentes, 1943). Ya en los setenta *Aquellos años* (Cazals, 1972) y *Visita al pasado (El tesoro escondido* de René Cardona, 1979). para la televisión se produjeron las series de *La tormenta* en 1967 y *El carruaje* en 1972.

el Palacio de Bellas Artes, permaneciendo después seis semanas en cartelera¹⁴. Está basada en la obra de teatro *Maximiliano y Carlota* de Franz Werfel y en la novela *Maximiliano y Carlota. La corona fantasma* de Bertita Harding¹⁵. Entre las escenas que se repiten en las películas subsecuentes, destacan el desfile para honrar la entrada de Maximiliano a la ciudad de México, el *Te Deum* en la Catedral y la recepción de gala, que remite a un punto medular: la vida cortesana, el glamour, la elegancia, que es uno de los sustentos iconográficos de los cuatro filmes y una de las marcas del Segundo Imperio. También se repite la revista de la guardia que realiza Carlota, montada de lado en su caballo, el despertar en su real cama y la serenata en que le cantan *La paloma*, su canción preferida.

Desde esta primera cinta que inaugura la serie es notable la abundancia de anclajes escritos que incluyen noticias en letra, mediante manifiestos, cartas, intertítulos que separan y organizan los eventos. En buena medida, esto se debe a la precariedad del lenguaje fílmico y a la dificultad de narrar los sucesos históricos en imágenes, por lo que su director prefiere contarlos con el tradicional recurso del alfabeto. No obstante, existe también el deseo de fincar los hechos con certidumbre científica, con el tono solemne del tipo de historia al uso, protagonizada por héroes y figuras que parecen siempre hablar para la posteridad. Contreras Torres también hace gala de exactitud histórica en el tratamiento del ambiente y del vestuario, las ropas adornadas de joyas y armilla, en tonos claros y brillantes, que copian de los cuadros colgados en el Castillo de Chapultepec, donde además se filmaron muchas escenas para dar realismo a la película. La actriz Emma Roldán explicó que ella contó el número de perlas que tenía el vestido de Carlota en uno de sus retratos¹⁶. Las obras artísticas que se representan en pantalla fueron prestadas por el Palacio Nacional, la Catedral y el mismo Castillo de Chapultepec, residencia de los emperadores.

En estas cintas, el tema religioso aparentemente queda en segundo lugar para destacar el papel de Juárez como liberador de la nación, pero de forma oblicua, su importancia es enorme. Miguel Contreras Torres gustaba de realizar películas de tema histórico y religioso¹⁷ y debía exaltar la figura de Juárez por ser parte medular del relato historiográfico dominante y por el hecho de haber recibido importantes apoyos por parte del gobierno para la filmación de la primera de las cintas. Sin embargo, las figuras de Maximiliano y Carlota, le son, a todas luces, más entrañables.

Si el tema de las cintas es de orden histórico, el género fílmico en que se sustentan es el melodrama, que encuentra en la lucha entre el deber y el querer, uno de sus problemas medulares, y en el tema amoroso, un pretexto para enfrentar a padres e hijos y a grupos de diferente clase o grupo social. En este sentido, Peter Brooks muestra cómo este género literario (y fílmico, agregamos) propone un código de valores y una jerarquía de emociones ante la pérdida del canon religioso, y es también una forma de construcción nacional¹⁸. Asimismo, Fausto Ramírez ha analizado la manera en que la pintura de historia del siglo XIX utiliza los símbolos religiosos, que tienen un enorme peso en el imaginario popular¹⁹.

Juárez y Maximiliano presenta la historia amplia del Segundo Imperio, con pretensión generalizadora, mientras que las tres restantes desarrollan subtramas: *La paloma* trata la anécdota

14. RAMÍREZ, Gabriel, *Miguel Contreras Torres...*, *op.cit.*, pág. 42.

15. QUIRARTE, Vicente, "De pastor a patricio. Benito Juárez en la literatura", *Juárez Hoy. Revista de los festejos del natalicio de Don Benito Juárez*, Oaxaca, Marzo 2006, n° 3, pág. 69.

16. GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. 1929-1937*. México, Universidad de Guadalajara-Aguilar, León y Cal Editores, 1992, vol. I, pág. 84.

17. Entre sus obras de carácter histórico destacan: *Simón Bolívar* (1941), *El Padre Morelos* (1942), *El Rayo del Sur* (1943); y entre las de carácter religioso: *Reina de reinas* (1945) y *María Magdalena* (1945).

18. BROOKS, Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven and London, Yale University Press, 1976.

19. RAMÍREZ, Fausto, "La restauración fallida: la pintura de la historia y el proyecto político de los conservadores en el México de mediados del siglo XIX", in catálogo *Los pinceles de la historia. De la Patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, CUADRIELLO, Jaime, RAMÍREZ, Fausto y ACEVEDO, Esther (ed.), México, Munal, 2000, pág. 213.

de unos liberales que serían fusilados por los franceses, pero que son perdonados por la emperatriz a instancias del ruego materno y “por gratitud”, dos de ellos se pasan a las tropas del Imperio. *The Mad Empress* es una versión de *Juárez y Maximiliano* centrada en la figura y el drama personal de Carlota, quien aparentemente por las dificultades sufridas en el nuevo mundo, enloqueció. Esta fue la primera película dirigida y producida por un mexicano en Estados Unidos de América, lo que supone pensar que fue concebida para ese mercado. En ella aparece un periodista que se encarga de divulgar la doctrina Monroe y dar cuenta de las supuestas similitudes entre Abraham Lincoln y Juárez, situación observada también en el filme de Dieterle, protagonizado por Paul Muni y Bette Davis. Finalmente *The Mad Empress* fue comprada por la Warner Bros para evitar un posible juicio por plagio, dado que mediaba una demanda puesta por Contreras en contra de la productora. Así pues, *The Mad Empress* quedó enlatada²⁰ y *Juarez* fue una película importante para Hollywood²¹.

Caballería del imperio narra una historia de amor entre un chinaco (juarista) y una austríaca de la corte, en la que la emperatriz es suplantada en varias ocasiones para arreglar asuntos de interés de los protagonistas y en la que se recrea la idea del amor melodramático. En *Caballería del Imperio* y en *La paloma* el personaje de Benito Juárez no aparece en el filme, pues lo que Contreras quiere destacar es la pareja imperial. Robert A. Rosenstone plantea que las películas de carácter histórico rara vez toman los episodios de forma amplia, sino que eligen temas puntuales inscritos en el contexto del conflicto, construyendo “stories” más que una “History”²². En este caso, la primera de las cintas sí pretende dar una visión general y las subsecuentes narran anécdotas de índole privada, que permiten la expansión del melodrama y el aprovechamiento de algunas secuencias. También Rosenstone explica que en general las figuras de primera línea en la historiografía son dejadas de lado como protagonistas fílmicos, prefiriéndose a personajes secundarios²³, con lo que *Juárez y Maximiliano* y *The Mad Empress* son, otra vez, una excepción.

La secuencia del fusilamiento

¿Por qué, en un país republicano, Maximiliano es el que tiene el carisma? Como dice Emilio García Riera: “[S]i la razón la tenía Juárez, el *show* lo tenía Maximiliano”²⁴. En el contexto de una guerra religiosa, violenta y reciente, de una cultura con marcada mentalidad católica y de un sistema liberal político, económico y social hegemónico, mi pregunta es: ¿Cómo se construye fílmicamente la muerte del líder de los afectos, el dotado de carisma? Ciertamente Contreras recurre al enorme atractivo del cine aunque sus películas hayan envejecido mal. Destaco dos secuencias que dan cuenta de la muerte de Maximiliano, punto medular de su prestigio. El deceso de Juárez no se representó fílmicamente, carecía de heroísmo pues murió en su cama, víctima de una angina de pecho en 1872, mientras que Maximiliano fue fusilado en el Cerro de las Campanas, y para dar fidelidad histórica al acontecimiento, para *Juárez y Maximiliano*, se filmaron en el mismo sitio las escenas correspondientes.

La primera secuencia es muy breve, pero significativa, porque muestra la misa en que los tres condenados, Tomás Mejía, Miguel Miramón y el propio emperador aparecen de perfil en una iglesia, colocados en fila y con las frentes iluminadas. Un paneo nos lleva a la imagen de Cristo en la cruz y de la

20. Para ver los problemas legales al respecto, consúltese RAMÍREZ, Gabriel, *Miguel Contreras Torres...*, *op.cit.*, págs. 54-55.

21. VANDERWOOD, Paul J., “The Image of Mexican Heroes in American Films”, *Filmhistoria*, Barcelona, 1992, vol. II, nº 3, págs. 221-244.

22. ROSENSTONE, Robert, “The Historical Film as Real History”, *Filmhistoria*, Barcelona, 1995, vol. V, nº 1, 1995, págs. 10-11.

23. *Ibid.*

24. GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano...*, *op. cit.*, pág. 84.



Fig. 1. Cartel de la película Juárez y Maximiliano © DR¹

1. La autora agradece a Cineteca Nacional y Filmoteca de la UNAM por haber facilitado copias de las imágenes.

Virgen María a su lado, y la cámara se demora en mostrarlos, con lo que los tres vencidos se homologan con la santidad y se establece la base para igualarlos con los tres sacrificados del Gólgota en la secuencia que sigue. En *Juárez* (Dieterle), Maximiliano tiene incluso una última cena con sus partidarios antes de ser aprehendido.

La segunda y larga secuencia muestra el fusilamiento. Consta de tres partes: la primera es la despedida de Maximiliano de sus amigos, en su oscura celda, la segunda el episodio del fusilamiento y la tercera cuando irrumpe el júbilo popular y la música del himno nacional con los gritos de “¡Viva la República!” “¡Viva México!” que rompen la solemnidad sagrada para llevarnos a otra de carácter republicano. Esta secuencia es larga y lenta, dura cinco minutos en pantalla y casi no tiene movimientos de cámara, sino planos fijos que muestran la acción y en los que el transcurso parece congelarse. Este afán de sacralidad hace a los protagonistas salir de cuadro para seguir caminando, con tal de no mover la cámara. Los planos tienen, eso sí, diversas escalas: primer plano, general, americano y medio, tomados a nivel o desde arriba; y el sonido exclusivo en las dos primeras partes es el de las campanadas que otorgan un anclaje religioso al tiempo de remitir al nombre del lugar en dónde se consuma el fusilamiento. Este sonido esporádico destaca el silencio y el peso sagrado de la escena.

En la celda hay un propósito expresionista y dramático logrado por las sombras que se proyectan en la pared. Maximiliano, pleno de dignidad, vestido con un elegante y tradicional *jacket* oscuro, consuela a los que se quedan, entre ellos al cura, más atribulado que él mismo. Se destaca un crucifijo en la mesa. Al pasar al campo, la escena se llena de una luz homogénea que aplanan los matices y un terreno seco y polvoriento que dista mucho del colorido brillante de la pintura de Edouard Manet sobre este fusilamiento. Primero, un plano medio y enseguida uno general muestra a la multitud y después se alternan los cuadros: un cura que reza o que observa con dolor la escena mientras avanza su crucifijo como un conjuro; gente del pueblo mascando y escupiendo trozos de caña de azúcar, con una actitud desidiosa e indiferente; tropa firme y uniformada con corrección y los protagonistas. Maximiliano se mueve ante el muro de fusilamiento con libertad, interrumpiendo sucesivamente la escena, primero para hablar con Miramón: “Un valiente debe de ser admirado hasta por los monarcas. Antes de morir quiero ceder el lugar de honor” al centro; acto seguido para decirle a Tomás Mejía que “[l]o que no premia Dios en la tierra lo premia en la Gloria”, con el asentimiento digno del interlocutor; y la tercera para declarar, con su acento austríaco y tono dulce: “Voy a morir por una causa justa: la de la libertad y la independencia de México: que mi sangre selle las desgracias de mi nueva Patria: ¡Viva México!”. Esta escena en primer plano tiene una iluminación muy fuerte sobre la frente y la mejilla izquierda, sugiriendo una luz divina, una aureola. Es claro quién es el Judas de esta historia. Un paneo modifica el tono con el discurso de Mejía que protesta con voz firme: “Mexicanos: cuando voy a comparecer delante de Dios protesto por la nota de traición con la que se ha querido cubrir mi honroso sacrificio. Muero inocente de ese crimen y que mis compatriotas aparten tan fea mancha de mis hijos haciéndome justicia. ¡Viva México!”, a lo que Maximiliano asiente suavemente. Otra interrupción es para darle a un compungido espectador algunos objetos para que entregue a su madre, a quien debe decirle que su último pensamiento fue para ella, tranquilizándole como se hace con un niño pequeño: “calma, calma, ánimo, no pasa nada”, le dice, dándole palmaditas. La última de ellas es para darle a los soldados algunas monedas y que las guarden como recuerdo. El desenlace se da con la petición de Maximiliano abriéndose la chaqueta: “Aquí, en el corazón” y sobreviene el consabido grito de “¡Fuego!”, el rezo del cura y la música del himno nacional que suple el lento sonido de campanas previo. Por corte directo, aparece primero la parte central inferior del Hemiciclo a Juárez, con la inscripción dedicada al Benemérito por parte de la Patria y, a continuación, por medio de un *tilt up* la cámara rastrea la totalidad del monumento en su parte central, para quedar fija ante la estatua de Juárez sentado y rodeado de la figura de la Patria alada a punto de coronarlo con laureles, y de la Ley armada con una antorcha, antes de que aparezca el letrero del FIN.



Fig. 2. El fusilamiento de Maximiliano en la película *Juárez y Maximiliano*. © DR

Esta tercera parte de la secuencia marca el carácter del “verdadero” altar de la patria. En lo explícito se cumple con la historia oficial, en lo implícito se filtra un concepto de lo sagrado que permea la vida política y convierte en santos, ni más ni menos, a los invasores de la nación. En la escena final priva la lentitud, pues Contreras pretende hacer de ella una ceremonia ritual. Si el principio católico de muerte-sacrificio-renacimiento implica una transubstanciación sagrada, como en la misa, la muerte de Maximiliano, líder carismático, héroe romántico, se convierte en el Hemiciclo de Juárez y éste en el altar de la patria que suple al líder sacrificado. Estamos ante una historia sagrada de muerte-sacrificio-resurrección pero la víctima es Maximiliano que renace en el monumento de mármol.

Instrumentos para el análisis

Explicar esta imagen en que Maximiliano se confunde con la Patria republicana y liberal requiere plantearse algunas cuestiones.

Freud planteó en 1921 que, aunque el hombre está siempre en relación con otros, en la masa se une de manera particular, porque dominan la fusión y el olvido del Yo y éste actúa de forma exaltada e irracional, como en el enamoramiento, asimilándose a la lógica del comportamiento de la horda

primitiva²⁵. Elías Canetti retoma esta idea en *Masa y Poder*, marcando que en la masa el individuo pierde el miedo a ser tocado, porque priva el placer de la fusión y analiza desde ahí el enorme poder que la masa adquiere por su tendencia a crecer y a concentrar los impulsos sin freno del grupo. Ahí entra en funciones el líder carismático, que encarna simbólicamente a la masa para darle dirección y debe de estar dotado de alguna cualidad de la que los otros carecen, tener un juego propio que no comparte con los demás, quizás un secreto que lo sitúe en un lugar diferente y que le inunde de fervor, una visión clara y una misión particular, pero sobre todo, debe hacer sentir a la masa que la ama²⁶. Con Freud diríamos que en la horda original este papel lo tiene el llamado macho alfa, el líder que subordina la voluntad de los otros a la propia²⁷.

El carisma que da sentido a la figura de Maximiliano descansa en la diferencia, su excepcionalidad es medular. Maximiliano es un príncipe rubio, delgado, débil, que llega del continente del prestigio y queda separado tanto del grupo liberal que era su adversario como del conservador que lo había aupado, a causa de sus ideas liberales, además de ser abandonado a su suerte por Napoleón III y las potencias europeas. Maximiliano es entonces un marginado, excluido y con una misión en tierra ajena, lo que en una mentalidad católica lo convierte en una víctima. El exilio es desde la Biblia una situación propicia para el martirio. Pero también es, desde este no-lugar, quien podría conciliar. Juárez no podría hacerlo al ser parte definida.

Aparece desde *Juárez y Maximiliano* un argumento que volverá en todos los filmes que le siguen: “México no encuentra su lugar. Los pueblos se desangran en luchas intestinas que desmembran el territorio nacional”. Se destaca el papel de guerra civil que tuvo la Reforma y se observa el miedo al caos y la necesidad del orden que podría otorgar un líder, precisamente, ese líder. Esta idea se desarrolla particularmente en *Caballería del imperio*, en que Don Joaquín (Joaquín Pardavé) es un cortesano ridículo y simpático que en algún momento de su desencanto opina que quizás Maximiliano es “[...] demasiado bueno para nuestro pueblo que necesita mano de hierro, dureza y decisión”. El problema del país no son los invasores sino los propios mexicanos, que no logran fincar la paz, y de ahí que las películas de Contreras pongan el énfasis en la necesidad de unión entre connacionales. Ciertamente la crispación por la cristiada seguía presente, y las noticias de la guerra civil española eran constantes.

Las cualidades que se requerían del líder podrían ser de diferente tipo, pero Maximiliano, desde la diferencia y marginalidad, parecía llegado del más allá para salvar a un conjunto de tenaces pecadores. Norberto Bobbio, en “Elogio de la templanza”, distingue, sin afán axiológico pero sí analítico, entre “virtudes fuertes” y “virtudes débiles”²⁸. Las primeras son típicamente ejercidas por los hombres de poder, los encargados de gobernar, por lo que pueden llamarse “regias” o “señoriales” y entre ellas destacan la firmeza, la valentía, la audacia, la prudencia, la generosidad y la clemencia. Las “virtudes débiles” adornan a quienes están fuera del ámbito del poder, a los “sin historia”, son la humildad, la modestia, la moderación, el pudor, la honestidad y la sobriedad. La templanza es la virtud fundamental que enaltece Bobbio para el gobernante, en momentos de orden y es la que ostenta Juárez, aunque no parece atractiva para los cinéfilos. Para Bobbio, en los héroes o figuras excepcionales es lícito aquello que merece epítetos como “magnánimo”, “victorioso”, “temerario”, aunque impliquen crueldad o autoritarismo. Maximiliano se perfila como un líder diferente: en las películas no es autoritario ni cruel y ese papel se reserva a los franceses, quedándole la prudencia y la generosidad. En el celuloide, Benito Juárez es el solitario y austero, presidente itinerante de gran firmeza y paciencia, informado y resolutivo, que no cede a los ruegos de perdonar a Maximiliano, que parece no equivocarse nunca y contrasta con

25. FREUD, Sigmund, *Psicología de las masas*, Madrid, Alianza, 1973, pág. 60.

26. CANETTI, Elías, *Masse et Puissance...*, *op. cit.*, pág. 299.

27. *Ibid.*, págs. 59-65.

28. BOBBIO, Norberto, *Elogio de la templanza y otros escritos morales*, Madrid, Temas de hoy, 1997, págs. 47-65.

Maximiliano, rodeado de lujo y de un grupo de sumisos cortesanos, pero ignorante de la situación, desinformado, trémulo de dudas, despistado y torpe. Así lo demuestra al firmar el decreto contra el bandidaje, que castiga con la pena de muerte a los rebeldes, y es el único acto que se le critica en pantalla, aunque se le disculpe por su confusión. Ya Rosenstone planteó la necesidad de los filmes, a diferencia de la historiografía, de destacar el aspecto emocional de sus relatos²⁹. En *Juárez y Maximiliano* el emperador dice: “Juárez no obedece más voz que la de su propia conciencia y ésta parece ser inflexible conmigo”, de modo que el calificado de autoritario es el mexicano.

La cámara secunda esta concepción y al retratar a los republicanos, es fija y sobria, en tomas silenciosas. Juárez es austero y oscuro, como su atuendo, y los escenarios carentes de adornos, en tanto que con las escenas de la vida palaciega, la cámara muestra los lujosos trajes u objetos y parece dedicada a mostrar las minucias de la joyería, los diferentes aposentos, el mobiliario, los cuadros colgados en las paredes o los rituales que dan lustre a la vida cortesana. La variedad musical también se exalta en las tomas de la monarquía. Las conversaciones son fluidas y las sonrisas frecuentes.

Canetti distingue entre el término “potencia” que ejerce el líder carismático y requiere paciencia y atributos políticos del “poder”, fuerza física pura. Weber también distingue entre el simple poder y la autoridad y observa tres formas de ésta: la tradicional, la legal o racional y la que requiere del carisma. Los líderes de las dos primeras son obedecidos por la legitimidad que otorga la ley y es la propia de una sociedad moderna, mientras que el líder carismático ejerce otro tipo de influencia³⁰. Juárez ejemplarmente representa en las películas a la segunda de ellas, en una sociedad siempre reacia a cumplir las normas y que ha hecho de la flexibilidad de las leyes un sistema, mientras que Maximiliano tiene carisma aunque sea el perdedor.

En las películas, el recién llegado parece adivinar el miedo al caos y organiza la corte, que responde a lo que Canetti llama “cristal de masa”, para controlar el desorden mediante rituales que construyen una estructura alternativa³¹. Sabemos que Maximiliano respetó los símbolos ya instituidos de la nación, la bandera, el escudo y el himno nacional, así como las imágenes, festejos y rituales tradicionales, incluso el culto a la guadalupana³². Convirtió la Academia de San Carlos en Escuela Nacional de Bellas Artes y, entre 1864 y 1867, mandó pintar retratos de los héroes insurgentes (Hidalgo, Morelos, Guerrero, Iturbide y Matamoros)³³, lo cual equivale a inscribirse en su trayectoria. Erika Pani hace notar que con eso logró atraer a la nobleza colonial³⁴. Los recursos fílmicos destacan el glamour de vestidos, muebles, joyas, bailes, así como el respeto a las tradiciones. En *Caballería del Imperio*, la corte se deshace justo a tiempo para que Ramón, el protagonista liberal que iba a ser fusilado, se salve y opine: “Yo que he luchado tanto contra el Imperio y que hubiera dado mi vida por luchar contra los emperadores ahora siento una gran pena porque se van”. Los filmes destacan el peso del amor del líder a su grupo. Resulta claro cuando Don Joaquín, cortesano del Imperio en *Caballería del Imperio*, confiesa con lacrimosa actitud:

No era mi afecto al Imperio, era mi amor a Maximiliano y a Carlota. Vuelvo a ser juarista [...]. Siempre lo fui, fue la guerra y la desavenencia entre nosotros mismos los que me hicieron

29. ROSENSTONE, Robert, “The Historical Film as Real History”..., op. cit., págs 10-11.

30. WEBER, Max, *The Theory of Social and Economic Organization*, New York, Oxford University Press, 1947, págs. 358-373.

31. CANETTI, Elías, *Masse et Puissance...*, págs. 424-425.

32. FLORESCANO, Enrique, *Etnia, Estado y Nación. Ensayo sobre las identidades colectivas en México*, México, Taurus, 1996, pág. 439.

33. ACEVEDO, Esther, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, México, INBA-MUNAL, 1995, pág. 126.

34. PANI, Erika, “El proyecto de estado de Maximiliano a través de la historia cortesana y el ceremonial público”, *Historia mexicana*. México D.F., Colegio de México, vol. XIV, Octubre-Diciembre 1995.

pensar que quizá un extraño, un príncipe bueno nos daría la paz y la concordia y acabaría con la guerra entre hermanos. Pero me equivoqué: México y América entera no quieren intrusos aunque se nos desgarran las entrañas. Preferimos la libertad a todo coste. Juárez es la esperanza de México.

La cámara abre entonces el cuadro para mostrar el retrato de Juárez que preside la pared, detrás del escritorio y el sobrino concluye: “Sí, tío, el respeto al derecho ajeno es la paz”, frase que dijo el prócer meses más tarde del episodio que se representa. Entre un líder y otro parece haber vasos comunicantes, lo que permitirá una transubstanciación de orden sagrado.

Canetti plantea la necesidad de cerrar la masa en cierto momento, “domesticarla” escribe él, y una manera de hacerlo simbólicamente es mediante la religión y las iglesias, que se encargan de institucionalizar las cosas³⁵. También Freud habla de la Iglesia y del ejército como instancias de control. El cine mexicano rara vez exalta el papel de la Iglesia, pero sí el de la religión, que se filtra sin tregua entre las imágenes.

El punto de la muerte simbólica de Maximiliano se inscribe también en la necesidad simbólica de matar al padre para tomar su lugar, como planteó Freud. A la muerte del líder, padre simbólico, queda un rol vacío que es necesario llenar para mantener el orden que controla a las masas. Entre “¡El Rey ha muerto!” y “¡Viva el Rey!” hay un momento de parálisis, un tono sagrado que detiene el transcurso y para el que es útil el ritual religioso, particularmente, en las religiones de lamento, que se organizan alrededor de un hombre o dios que murió injustamente y en las que el lamento tiene un carácter ritual de expiación y redención lindante con la culpa de haber sido en mayor o menor grado, victimario³⁶. Canetti plantea cómo la iglesia establece rituales cargados de rigidez, solemnidad y lentitud, por ejemplo, en procesiones que momifican la energía de la violencia³⁷. En el ritual, cada quien se salva a sí mismo, priva un individualismo justificado en el catolicismo por el libre arbitrio y se rompe la unidad de la masa que puede haber sido necesaria en otros momentos. Cuando se quiere institucionalizar un orden se recurre a la ceremonia y al individualismo. El lento ritual del fusilamiento fílmico de Maximiliano responde claramente a estos principios. La morosidad al hablar, al actuar, al moverse remiten a una ceremonia de orden sagrado.

La víctima se convierte en mito o héroe y en el caso que nos ocupa se asimila a la República Restaurada. En la larga secuencia del fusilamiento, Maximiliano estaba ya homologado con Cristo y en la solemnidad del acto que transcurre lentamente ante la grosería e indiferencia de la plebe hecha masa, que mastica caña de azúcar, se consuma una vez más el sacrificio cristiano, solo entendido por el cura que reza compungido. Canetti planteaba que aunque las masas sean burdas o indiferentes no le quitan su gloria al líder que, en ese trance, se desmarca del contexto o se abstrae como figura sagrada³⁸.

La muerte del padre simbólico, padre debilucho en este caso pero querendón, salvado de ser el villano porque ese papel se depositó prudentemente en los franceses, lleva paradójicamente al triunfo de sus ideas liberales que le habían costado tantas tribulaciones. El episodio es importante para la historia nacional porque simbólicamente remite al tiempo en que el caos del origen se organizaba, se separaba la luz de la sombra por la palabra divina, en los hechos con la refundación de la República que inauguraba el México moderno, acabando con los ensayos de monarquía y estableciendo un orden republicano que no ha vuelto a ser cuestionado desde entonces.

Sin embargo, en tiempos de cristiada y cardenismo, palpita también otra pregunta. ¿Cómo conciliar la religión, la cultura, la mentalidad, los valores ancestrales, cuando la Iglesia se opone al liberalismo que

35. CANETTI, Elías, *Masse et Puissance...*, op. cit., pág. 25.

36. *Ibid.* págs. 153-155.

37. *Ibid.* págs. 165-166.

38. *Ibid.* págs. 421-422.

era el sistema que podría, quizás, modificar el injusto orden social dominante? La historia oficial parte de la idea de una esencia de México, que pervive aún en los cambios y se define como una tendencia al liberalismo, pero la contradicción se mantiene: ¿Con cuál de los dos proyectos se pueden salvar los mexicanos?



Fig. 3. Promoción de la película *Juárez y Maximiliano* © DR

En la pantalla fílmica, el Segundo Imperio aparece como una narración de sacrificio en que el momento climático es el del héroe que muere por la patria, santificándose, de manera que la mentalidad religiosa se seculariza al ser aplicada a una situación histórica. Ya nos advirtió Peter Brooks de este carácter del melodrama. Las figuras de Juárez y Maximiliano son los antagonistas necesarios en estos filmes. Se inscriben en principios opuestos: uno representa el espíritu cívico y al héroe moderno, de “valores fríos”, con la virtud de la templanza y un carácter más ético que épico, que funda la Segunda Independencia, mientras que el otro aparece como héroe del Antiguo Régimen, que exalta su linaje real y desde su apariencia romántica procura la motividad y las cualidades del buen gobierno. Juárez se representa en celuloide como lo harían las pinturas de historia, el retrato oficial que es solemne y

tieso, mientras que Maximiliano presenta la faceta del retrato de la *sociabilité*, amable y glamoroso, con variedad de atuendos y posturas. La organización fílmica da cuenta de esta oposición-complementaria. A una escena de los juaristas o del campo de batalla le sigue indefectiblemente la de las peripecias de palacio, que pueden ser cómicas o solemnes, pero en ese alternar se nos muestra el anverso y el reverso de una realidad que requiere las dos caras de la moneda, al menos para representarse en su versión cinematográfica.

El papel relevante de la política liberal, pensada como el imperio de la ley, queda explícitamente mencionado, pero el tema que sostiene la trama es la preeminencia de los valores tradicionales. La secularización de los bienes de la iglesia y la libertad de credos no se tocan en estos filmes, pero la religión se filtra por todos lados. El héroe romántico, rubio como el príncipe de los cuentos de hadas, héroe de valores calientes se convierte en un representante de Cristo, aunque haya sido el enemigo de la soberanía y de la independencia del país y por el ritual del sacrificio se transubstancia en República, en el símbolo puro y duro que es el Hemiciclo de Juárez, tieso y frío como cualquier monumento. En tiempos en que el aroma de la cristiada todavía penetraba el aire, se quedó bien con Dios, y por si las dudas, también con el diablo.

Referencias bibliográficas

- ACEVEDO, Esther, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*. México, INBA-MUNAL, 1995.
- BOBBIO, Norberto, *Elogio de la templanza y otros escritos morales*. Madrid, Temas de hoy, 1997.
- BROOKS, Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven and London, Yale University Press, 1976.
- CANETTI, Elías, *Masse et Puissance*. París, Gallimard, 1960.
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1959.
- CUADRIELLO, Jaime, “Una nación santa: de héroes y profetas”, *Historias*, México D.F., DEH-INAH, Mayo-Agosto 2011, nº 79.
- FLORESCANO, Enrique, *Etnia, Estado y Nación. Ensayo sobre las identidades colectivas en México*. México, Taurus, 1996.
- FREUD, Sigmund. *Psicología de las masas*. Madrid, Alianza , 1973.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano.1929-1937*. México, Universidad de Guadalajara-Aguilar, León y Cal Editores, 1992, vol. I.
- MAGRIS, Claudio, Entrevista en *El País*, Madrid, 25 de febrero de 2004, Sección Cultura, pág. 47. También en “Defensa de la civilidad”, *Portal eldía.es*, Disponible en: URL<<http://www.eldia.es/2004-10-31/criterios/criterios6.html>>, [31/10/2004].
- MÍNGUEZ,Víctor, “Héroes clásicos y reyes héroes en el antiguo régimen”, in *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, CHUST, Manuel y MÍNGUEZ,Víctor (eds.), Valencia, Universitat de València, 2003.
- PANI, Erika, “El proyecto de estado de Maximiliano a través de la historia cortesana y el ceremonial público”, *Historia mexicana*. México D.F., Colegio de México, vol. XIV, Octubre-Diciembre 1995.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Héctor, *Juárez (el impasible)*, México, Espasa-Calpe Mexicana, 1945.
- QUIRARTE, Vicente, “De pastor a patricio. Benito Juárez en la literatura”, *Juárez Hoy. Revista de los festejos del natalicio de Don Benito Juárez*, Oaxaca, Marzo 2006, nº 3.
- RAMÍREZ, Fausto, “La restauración fallida: la pintura de la historia y el proyecto político de los conservadores en el México de mediados del siglo XIX”, in catálogo *Los pinceles de la historia. De la Patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, CUADRIELLO, Jaime , RAMÍREZ, Fausto y ACEVEDO, Esther (ed.), México, MUNAL, 2000.

- RAMÍREZ, Gabriel, *Miguel Contreras Torres. 1899-1981*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-CIEC, 1994 (Cineastas de México, 9).
- REYERO, Carlos, “¡Salvemos el cadáver! Inmortalidad y contingencia del héroe en la plástica española del siglo XIX”, in *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, CHUST, Manuel y MÍNGUEZ, Víctor (eds.), Valencia, Universitat de València, 2003.
- RIVA PALACIO, Vicente (dir.), *México a través de los siglos. Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual; obra única en su género*. México, Herrerías, sf [pos. 1939].
- ROSENSTONE, Robert, “The Historical Film as Real History”, *Filmhistoria*, Barcelona, 1995, vol. V, nº 1, 1995, pp. 5-23. Disponible en http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/Art._Rosenstone.doc.pdf
- SIERRA, Justo, *Evolución política del pueblo mexicano, (1900-1902)*, México, La Casa de España en México, 1940.
--- *Juárez, su obra y su tiempo*, México, J. Ballezá, 1905-1906.
- TUÑÓN, Julia. “Juárez y Maximiliano: las dos caras de una moneda en el imaginario filmico del cine clásico mexicano”, in *Juárez. Historia y mito*, VÁZQUEZ VERA, Josefina Zoraida (ed.), México, Colegio de México, 2010.
- VANDERWOOD, Paul J., “The Image of Mexican Heroes in American Films”, *Filmhistoria*, Barcelona, 1992, vol. II, nº 3.
- VOVELLE, Michel, “La Revolución Francesa: ¿Matriz de la heroización moderna”, in *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, CHUST, Manuel y MÍNGUEZ, Víctor (eds.), Valencia, Universitat de València, 2003.
- WEBER, Max, *The Theory of Social and Economic Organization*. New York, Oxford University Press, 1947.

Che Ocaso, la mort du héros charismatique dessinée

Camille Pouzol

Résumé : Cet article est une étude du troisième tome de la série de Prieto Muriana, *Che*, publié entre 1977 et 1978, en Espagne, par la maison d'édition Mercocomic. Dans ce troisième tome, *Che Ocaso*, l'épisode de la mort du héros nous intéresse particulièrement au même titre que la charge symbolique qui se dégage du traitement singulier mis en dessin par Muriana. L'œuvre de Prieto Muriana, publiée dans une Espagne postfranquiste, doit être mise en perspective dans ce contexte de publication et de création particulier afin de comprendre la portée de la représentation transmise. L'analyse de l'utilisation du mytheme christique dans le traitement de la mort permettra d'appréhender la construction et la transmission d'une dimension sacrée de Guevara qui culminera avec la mise en dessin du charisme messianique démontrant à quel point cette représentation fait désormais partie de l'imaginaire collectif.

Mots-clés : Ernesto Che Guevara, bande dessinée, charisme messianique, Espagne postfranquiste, Prieto Muriana

Resumen: Este artículo es un estudio del tercer volumen de la serie de Prieto Muriana, *Che*, publicado entre 1977 y 1978, en España, por la casa editorial Mercocomic. En este tercer volumen, *Che Ocaso*, nos interesa sobre todo el episodio de la muerte del héroe y la carga simbólica que se desprende del tratamiento particular puesto en escena por Muriana. La obra de Prieto Muriana, publicada en una España postfranquista, tiene que ser puesta en perspectiva en ese contexto de publicación y creación particular para comprender el alcance de la representación transmitida. El análisis del uso del mitema crístico en el tratamiento de la muerte permitirá aprehender la construcción y la transmisión de una dimensión sagrada de Guevara que culminará con la puesta en dibujo del carisma mesiánico demostrando hasta qué punto esta representación, a partir de ahora, forma parte del imaginario colectivo.

Palabras claves: Ernesto Che Guevara, historieta, carisma mesiánico, España postfranquista, Prieto Muriana

L'apparition de la photographie a transformé durablement la mécanique des représentations qui, au cours du XXe siècle, a acquis une dimension fondamentale dans la construction et la diffusion des images des leaders politiques. Parmi ces derniers, le cas du Che Guevara est à la fois exemplaire de ce nouveau mode de fonctionnement et en même temps exceptionnel, en raison de la prégnance de son image dans l'imaginaire politique du XXe siècle. La relation qu'entretenait Guevara avec la photographie n'est pas étrangère au potentiel mobilisateur de son image dans la mesure où il a lui-même joué avec ses représentations et a participé, de son vivant, à la construction de son image. L'absence de matériel iconographique, durant son éloignement de la révolution cubaine, donna lieu à une multitude de légendes qui démontrèrent l'importance de ce chef de premier plan et à quel point son image était devenue célèbre. Son retour sur le devant de la scène en Bolivie, en 1967, l'érigea en héros et sa mort sonna l'acte fondateur de son charisme à long terme. Sa courte vie politique, de 1956 à 1967, illustre un charisme puissant mais de courte durée, alors que sa mort est le point de départ d'un charisme iconographique sacralisé, présent dans le mythe, la mémoire historique et véhiculé par le culte de l'image qui caractérise les sociétés modernes et se manifeste tant dans les produits dérivés que dans

les engagements politiques et sociaux. L'image de sa mort anticharismatique, face cachée de l'image séductrice du leader triomphant, dota Che Guevara d'une dimension quasi sacrée au moyen d'une mise en scène christique.

Dès la fin des années 60, les médias ont participé à la diffusion, à la transformation de son image, à la multiplication de sa portée sémantique et tous ont contribué à la consolidation de sa dimension charismatique. La bande dessinée, par sa très large diffusion et son importance sur la scène éditoriale en tant que média de masse, a également participé à la construction-consolidation de cette figure charismatique. Au sein d'un corpus très vaste (20 bandes dessinées actuellement répertoriées), j'ai choisi de présenter ici la bande dessinée de Prieto Muriana, en raison de la place particulière qu'elle accorde à l'épisode de la mort. L'œuvre de Prieto Muriana, publiée entre 1977 et 1978 dans une Espagne postfranquiste et dix ans après la mort du Che, doit être mise en perspective dans ce contexte de publication et de création particulier afin de saisir la portée de la représentation véhiculée. L'analyse du recours au mytheme christique dans le traitement de la mort permettra d'appréhender la construction et la transmission d'une dimension sacrée de Guevara qui culminera par la mise en dessin du charisme messianique démontrant à quel point cette représentation fait désormais partie de l'imaginaire collectif.

***Che* de Muriana, présentation et mise en contexte**

La bande-dessinée *Che*, en trois tomes, porte la mention « *Publicaciones para adultos* » sur la couverture et appartient à la collection *Magnicidio*, même si aucune information n'apparaît à ce sujet dans les différents tomes, tout comme les séries sur Hitler, Kennedy et Mussolini. Les trois tomes, en noir et blanc (couverture couleur et papier rustique), représentent réunis un volume de 384 pages constitués de 737 vignettes. Chaque tome était vendu au prix de 60 pesetas, ce qui représentait à l'époque le prix de quatre journaux de presse ou un peu moins de deux kilos d'orange¹. Le prix de chaque tome représentant tout de même une somme importante, l'achat de ces ouvrages était par conséquent significatif d'un point de vue sociopolitique. Les dimensions de chaque tome sont 17 x 12 centimètres et la pagination est conçue comme s'il s'agissait d'une œuvre complète, c'est-à-dire que chaque tome reprend la pagination là où s'achevait le numéro antérieur. Cela étant, certains numéros de pages se répètent puisque les dernières pages du volume étaient en réalité une annonce du tome à venir, sauf dans le cas du troisième puisqu'il clôt la série. Les trois tomes de la bande-dessinée fonctionnent comme une biographie partielle de la vie du Che qui traite les principaux épisodes de sa vie, bien que ce ne soit pas dans un ordre strictement chronologique. Le premier tome aborde les débuts révolutionnaires du Che ainsi que sa rencontre avec Fidel Castro, le second, la révolution cubaine et le combat mené contre Batista et, enfin, le troisième traite de l'exercice du pouvoir aux côtés de Fidel Castro et de la guérilla bolivienne où il trouva la mort.

La maison d'édition Mercocomic qui publia l'histoire de Che Guevara fut fondée en 1977 et sa durée de vie fut éphémère. Elle se caractérisa par une publication visant un public adulte et s'inscrivant dans la mode dite du « destape » (*striptease*), mode qui fit son apparition peu de temps avant la mort de Franco et surtout au cinéma. Durant sa courte existence, plusieurs bandes-dessinées érotiques furent publiées et un projet d'adaptation du Quichotte, nommé *Quijote 78*, fut mis en route. Cette maison d'édition évoqua clairement son adhésion aux revendications de gauche et condamna le fascisme. Ce choix politique s'explique notamment par la récupération de la mémoire de gauche liée au contexte de la transition espagnole ainsi qu'au début de la *Movida* et au développement d'une culture alternative, *underground*. Le renversement de l'ordre ancien qui s'accompagna d'une promotion publique de la

1. RODRÍGUEZ, Víctor, « Así éramos aquel mágico 1977 », *El Mundo*, [en ligne], 10 Juin 2007. Disponible sur : <http://www.elmundo.es/suplemento/cronica/2007/607/1181426403.html>, [12/12/ 2011].

culture, de la fin de la censure, et surtout de l'autocensure, permit le développement de la presse et la marchandisation de l'univers du livre et de la publication. En ce début de transition, la presse a joué un rôle important pour le retour à la démocratie non seulement en favorisant la liberté d'expression, mais aussi en diffusant des informations internationales en Espagne. La liberté d'expression retrouvée et l'absence d'affrontement systématique avec le pouvoir permirent la création, la multiplication de maisons d'éditions, (dont l'existence fut par ailleurs souvent très brève), et l'augmentation du nombre de titres publiés. Il est ainsi significatif que la maison d'édition Mercocomic ait choisi de publier une biographie du Che en bande-dessinée puisqu'Ernesto Guevara est sans conteste, depuis les années 60, la figure internationale de gauche la plus diffusée. Le fait que ce choix ne se soit pas porté sur une figure espagnole peut sans doute s'expliquer par la douleur encore vive d'un passé récent ainsi que par la chape de plomb toujours présente sur la vie politique espagnole. Cette bande dessinée semble s'inscrire dans une volonté de récupération d'une mémoire de la gauche qui a été bafouée et condamnée à l'oubli durant les années de la dictature franquiste, mais il est tout de même étonnant de constater à quel point est présente la figure christique dans le traitement de la mort, alors que la proximité de l'Eglise avec le pouvoir franquiste renverrait plus fortement à une mémoire réactionnaire. Cela étant, la grandiloquence de l'épisode peut renvoyer à la fois à un invariant du charisme du Che qui réside dans le parallèle établi au moment de sa mort avec la figure du Christ ainsi qu'à l'iconographie religieuse très présente dans l'Espagne franquiste. Nous pouvons également nous demander si l'auteur, par ce traitement satirique, excessif, ne condamne pas cette dimension sacrée de la dictature franquiste.

L'épisode qui nous intéresse particulièrement, c'est-à-dire le traitement de sa mort, apparaît dans le troisième tome même si chaque tome, dans le but de maintenir le suspense et de créer un horizon d'attente chez le lecteur afin de l'inciter à acheter le prochain tome, se conclut sur une possible mort de Guevara. En effet, le premier tome s'achève sur une crise d'asthme qui coûterait la vie à Guevara lors de la traversée du Granma alors que le second se conclut sur Guevara recevant une balle d'un traître lors d'une bataille avec les forces de Batista. L'épisode de la « vraie » mort occupe 24 vignettes sur les 257 du volume, ce qui représente à peu près 9% des vignettes du troisième volume, soit environ 3,25% des vignettes de la série. La présence de cet événement tout au long du récit ainsi que le nombre élevé de vignettes finales qui lui sont consacrées témoignent de son importance au niveau du récit.

Le mythe christique, la Passion du Che

La comparaison avec le Christ s'accroît dès la diffusion internationale des photos de son cadavre. De nombreux auteurs ayant étudié la figure du Che estiment que le mythe est simplement le résultat direct des causes de sa mort, son assassinat et la ressemblance de son cadavre avec celui du Christ gisant, ressemblance due en grande partie à l'embaumement réalisé par les militaires boliviens dans un souci d'identification et d'exhibition. Reginaldo Ustariz, dans son livre *Che Guevara, vida, muerte, y resurrección de un mito*, affirme que le mythe du Che est né le 09 octobre 1967. Pour lui, la mort représente le point de départ de la construction du mythe ; il l'explique en reprenant les termes de Tomás Eloy Martínez :

El (el mito) del Che Guevara, sin embargo, brotó ese mismo 9 de octubre de una manera clara, y fue –como el de Cristo– una creación de sus enemigos. [...] La eternidad del Che está unida a la batea de la Higuera donde yacía su cadáver, a la sonrisa entre irónica y desamparada del fin, a la barba rala y a los ojos entreabiertos que expresaban, sin rencor, la

soledad de los vencidos².

Néanmoins, le Che accepterait sans doute mal ce parallèle puisqu'il affirmait : « Je ne suis ni le Christ ni un philanthrope ; je suis tout le contraire du Christ [...] J'essaye d'envoyer à terre mon adversaire plutôt que de me laisser mettre en croix³ ». Ce parallèle entre la vie du Christ et la vie du héros correspond à ce que les historiens ont appelé l'*Imitatio Christi*, c'est-à-dire un modèle, une ressource symbolique pour la création des récits héroïques. Jean-Pierre Albert explique que « le modèle christique fait partie des ressources symboliques disponibles dans la culture européenne. L'*Imitatio Christi* a sans doute été l'inspiratrice de gestes héroïques. Elle a aussi joué un rôle dans leur réception⁴ ». Ainsi, il n'est pas étonnant de voir ce parallèle s'établir rapidement puisque la réception des récits héroïques a été conditionnée par ce modèle et la recherche de similitudes a été quasiment immédiate. Le Che, par le récit de sa vie, possède des valeurs héroïco-christiques essentielles : trahi, il accepte la mort pour diffuser ses idées et son sacrifice lui octroiera la vie éternelle et un statut de guide. Idée de sacrifice également développée par le Che lui-même qui construit sa vie tel un récit épique conclu par sa mort, poussant ainsi à son paroxysme la pédagogie par l'exemple qu'il prônait.

Muriana ouvre et clôt le parallèle christique en ayant recours à deux formes textuelles qui peuvent renvoyer au rite de la messe. En effet, la première cartouche est une prière (peut-être une prière d'ouverture) et la dernière est un poème qui pourrait être une bénédiction concluant la messe dans un double mouvement : des louanges au Che et un envoi en mission pour le lecteur. L'intertextualité liturgique renforce l'emphase avec laquelle il traite l'épisode de la mort et ancre l'assimilation christique dans les mémoires. Par conséquent, il n'est pas étonnant de constater que Prieto Muriana décide de puiser dans le patrimoine iconographique funèbre du Che. Dès la couverture, il choisit de reproduire



2. USTARIZ, Reginaldo, *Che Guevara vida, muerte y resurrección de un mito*, Madrid, Nowtilus Saber, 2007, p. 431-432.

3. KALFON, Pierre, *Che Ernesto Guevara, une légende du siècle*, Paris, Seuil, 1997, p. 153.

4. ALBERT, Jean-Pierre, « Du martyr à la star, les métamorphoses des héros nationaux », in *La fabrique des héros*, CENTLIVRES, Pierre, FABRE, Daniel et ZONABEND, Françoise (dir.), Paris, Cahiers d'ethnologie de la France, 1999, n°12, p. 17.



une photo de Piko où l'on voit le Che allongé et de profil.

Fig. 1. Couverture T.3 Ocaso © DR⁵

Fig. 2. Le Che gisant © DR⁶

Prieto Muriana, dont le talent fut reconnu dans l'illustration, a supprimé du fond le soldat qui était visible mais a conservé le reste de la photo, modifiant toutefois le pantalon du Che au moment de la colorisation puisqu'au lieu d'être vert olive uni comme sur la photo, il s'agit d'un treillis imprimé camouflage, renforçant ainsi l'idée de combat. La couverture, espace où s'établit le premier contact entre le lecteur et l'œuvre, est un élément essentiel du paratexte puisqu'elle crée un horizon d'attente tout en suscitant un désir d'acquisition. Muriana décide d'énoncer les deux mythes sur lesquels il va clôturer son récit : l'héroïsme et la dimension messianique. La présence de la Pietà sur la couverture fait écho au parallèle établi avec le Christ descendu de la croix, et peut également constituer un pied de nez au régime franquiste dans la mesure où la religion était un des piliers du pouvoir. La dimension profane de la couverture serait ainsi une revendication politique claire de la part de l'auteur. Le choix de cette photographie, et non pas de celle d'Alborta, illustre l'immensité du patrimoine iconographique guévariste et montre à quel point deux photos sont devenues des méta-images, des archétypes de la représentation du Che puisqu'il existe et perdure dans l'imaginaire grâce à deux photos qui l'ont figé pour l'éternité dans l'Histoire : la célèbre photographie d'Alberto Korda, puissante, au regard profond, représentation du charisme héroïque, et celle de son cadavre⁷, dont la paternité est attribuée à Freddy Alborta, chargée de religiosité et figuration du charisme messianique.

Dans le traitement de la mort, Prieto Muriana ne va pas se priver d'utiliser l'*Imitatio Christi*. D'aucuns, dont Régis Debray, estiment que le calvaire bolivien est une résurgence de la Passion du Christ. Ainsi, la composition plastique de la planche⁸, qui fait partie de l'épisode qui clôt le récit à six planches de la fin, met en scène l'*Imitatio Christi* puisque le lecteur établit une symétrie entre le Che tombant les bras en croix, touché par la rafale de mitraillette du soldat, et le Christ crucifié en plan rapproché taille, parallèle christique rendu évident, même si le nom de Jésus Christ n'apparaît pas explicitement, par le dessin de la crucifixion qui en est l'illustration et la confirmation.

5. MURIANA, Prieto, *Che Ocaso*, Madrid, Mercocomic, 1978, couverture.

6. SIPA-Press / Piko, in BERROU, Jean-Hugues et LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Che Guevara*, Paris, Fayard, 2003, p. 175.

7. KALFON, Pierre, *Che Ernesto Guevara...*, *op. cit.*, p. 12 (deuxième cahier).

8. MURIANA, Prieto, *Che Ocaso...*, *op. cit.*, p. 370.

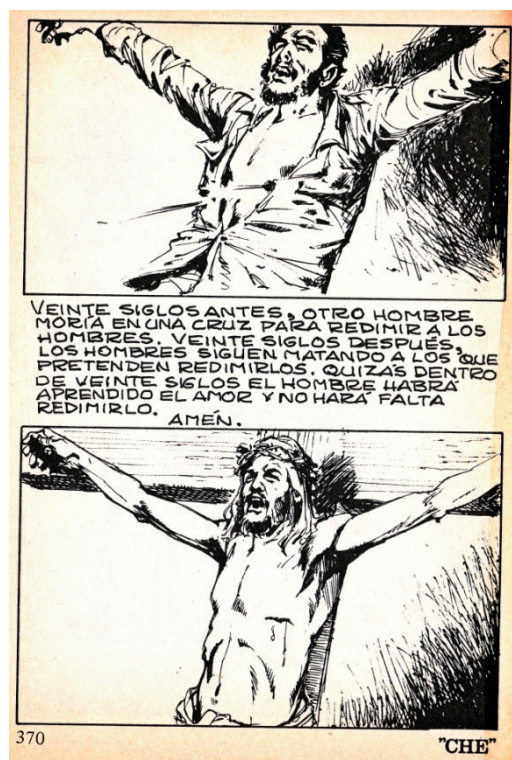


Fig.3. Imitatio Christi © DR⁹

La manière dont tombe le Che paraît peu réaliste si l'on se fie au témoignage de Mario Terán, publié en 1977 par *Paris Match* :

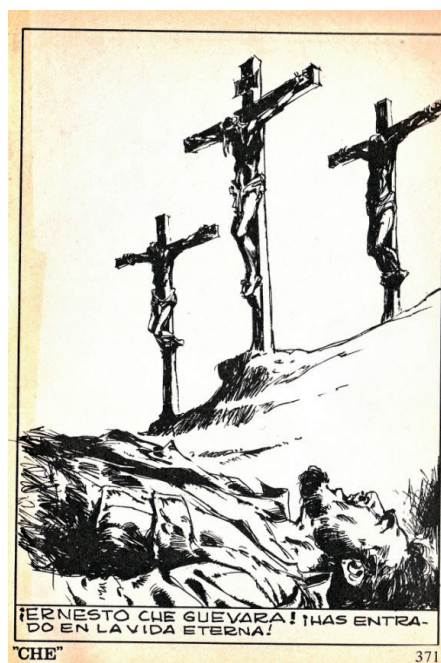
entonces di un paso atrás, hacia el umbral de la puerta, cerré los ojos y disparé la primera ráfaga. El Che cayó al suelo con las piernas destrozadas, se contorsionó y empezó a regar muchísima sangre. Yo recobré el ánimo y disparé la segunda ráfaga, que lo alcanzó en el brazo, en un hombro y en el corazón¹⁰.

Cependant, du fait de la date de publication, il est possible que Muriana n'ait pas lu ce témoignage, qu'il ait eu recours à la fiction pour combler ses lacunes historiques et pour exalter un propos symbolique et ainsi doter son dessin d'un potentiel visuel plus important. Par ailleurs, l'ellipse liée au déplacement de la balle, qui doit atteindre le Che hors-champ, est matérialisée par le mouvement physique de la page : la rafale part à la planche 369 et le corps est atteint à la planche 370, le verso de la précédente, ce qui justifie ainsi le mouvement du corps projeté vers l'arrière. Sensation renforcée par la présence des traits cinétiques qui marquent l'impact de la balle. Alors que nous savons que le Che fut blessé à plusieurs endroits du corps et à plusieurs reprises, comme en atteste à nouveau le témoignage de Mario Terán, Prieto Muriana décide de ne montrer, dans la première case, qu'un seul impact sur le flanc gauche du Che et renforce ainsi le parallèle avec le Christ puisqu'il représente clairement la plaie causée par une

9. *Ibid.*

10. TERÁN, Mario in S. N., « Diez instantáneas de un mito », *El Mundo*, [en ligne], 1997. Disponible sur <http://www.elmundo.es/magazine/num103/textos/cheb.html>, [Janvier 2012].

lance, stigmaté de la Passion, sur le corps du messie d'où coulent deux filets de sang, dans la deuxième case. Ce parallèle devient assimilation lorsque nous constatons que le visage que dessina Muriana pour le Che est exactement le même pour Jésus Christ. Par conséquent, Muriana n'a pas dessiné séparément Ernesto Guevara et le Christ mais a fait fusionner Che Guevara en Christ, crucifié torse nu, portant la



couronne d'épines et vêtu du *périzonium*. La grandiloquence par laquelle cette assimilation est mise en scène, conduit le lecteur à interpréter le message comme s'il s'agissait de la renaissance du Christ en Che.

A la planche suivante¹¹, Muriana fait clairement référence à la Passion et à la crucifixion.

Fig. 4. Le calvaire de Guevara © DR¹²

La composition de cette métacase oriente le regard du lecteur dans une perspective ascensionnelle puisque les trois croix, où sont crucifiées trois personnes, sont disposées sur une pente ascendante de gauche à droite. Les trois personnes ne sont pas identifiables, les traits de leur visage ne sont pas visibles puisque la lumière vient de droite et éclaire par conséquent le dos des croix et les flancs des personnes. Toutefois, ces trois personnes renvoient clairement à Jésus Christ puisqu'elles sont toutes torse nu et vêtues du *périzonium*. Cela étant, il semblerait que Jésus Christ soit représenté sur la croix centrale puisqu'il est coiffé de la couronne d'épines et qu'il s'agit d'une croix à deux traverses, où la traverse supérieure représenterait l'inscription de Pilate : *Jésus de Nazareth, roi des Juifs*, la seconde traverse étant celle où s'étendent les bras du Christ. L'insistance sur la crucifixion apporte une charge symbolique encore plus importante dans la mesure où elle renvoie à la fois à la croix de la passion, qui fait écho aux souffrances et à la mort du Christ, et par mimétisme du Che, et à celle de la résurrection qui rappelle la victoire sur la mort, que ce soit celle du Christ ou du Che. En outre, comme l'écrivent Chevalier et Gheerbrant, « la croix est alors le symbole de la gloire éternelle, de la gloire acquise par le sacrifice¹³ ». L'ascension, quant à elle, est doublement suggérée, tout d'abord par la présence du Christ, mais aussi par la montagne qui est symbole de « montée de la vie », de « projection vers le ciel¹⁴ ». La perspective

11. MURIANA, Prieto, *Che Ocaso, op. cit.*, p. 371.

12. *Ibid.*

13. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT et Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1997, p. 323.

14. *Ibid.*, p. 79.

ascensionnelle et l'orientation du corps du Che donnent l'impression que le corps du Che va s'élever en suivant la courbe de la colline, élévation confirmée et matérialisée par la deuxième case de la planche 372 que le lecteur découvre en tournant la page. Cette composition plastique de la planche, du fait de la présence des deux autres croix, semble faire allusion au Christ et aux deux larrons. Ce choix singulier de la part de Muriana repose sur un recours à un mytheme du Christ et fait écho aux photos du Che mort où apparaissent à ses côtés, étendus sur le sol, deux cadavres de ses compagnons. À titre d'exemples, nous pouvons citer une photographie qui apparaît dans le livre de Berrou et Lefrère, ainsi que celle publiée par *L'Express* sur son site internet. Ces photos furent prises et diffusées le 10 octobre 1967 dans la presse internationale¹⁵.

Les propos d'un villageois que rapporte Adolfo González Mena, dans son article « El Che boliviano » sur la mort du Che, illustrent à nouveau ce transfert christique : « *Que el cielo me perdone, pero parece Jesucristo con los dos ladrones*¹⁶ ». Bien que le parallèle entre la planche et les photos ne soit pas évident, Muriana décida de pousser à l'extrême *l'Imitatio Christi* en combinant le discours propre à la Passion du Che et l'iconographie du Calvaire. Le corps gisant du Che apparaît sur le sol au pied de cette colline, qui pourrait symboliser le Golgotha, le calvaire où fut crucifié le Christ, la tête vers la droite et recevant ainsi la lumière en plein visage. Derechef, Muriana a recours à la fiction pour exalter le symbolisme et la dimension messianique de son héros puisque les trois croix disparaissent dès la planche suivante. La composition plastique de cette dernière planche participe à la construction du charisme messianique puisque la résurrection du Che n'est ici que symbolique et renvoie à la transcendance de son combat, à sa vie après sa mort qui continue dans son mythe et les luttes qu'il incarne.

Che Ocaso, le charisme messianique dessiné

À partir de sa mort, le charisme messianique semble avoir pris le pas sur le charisme héroïque qui le caractérise tant (charisme dessiné dans le premier traitement de la mort au cours de ce même épisode). Toutefois, la mise en scène du charisme messianique dans la bande dessinée est bien moins développée que celle du charisme héroïque, puisque quatre planches seulement, sur les seize, illustrent le parallèle christique. Néanmoins, la grandiloquence du traitement compense l'infériorité numérique avec une prédominance du symbolique. L'assimilation symbolique, mise en scène par le dessin, est renforcée par le contenu narratif de la cartouche : « *Veinte siglos antes, otro hombre moría en una cruz para redimir a los hombres. Veinte siglos después, los hombres siguen matando a los que pretenden redimirlos* ». Cette cartouche, non encadrée, se voit dotée d'une portée sémantique que le dessin ne fait qu'illustrer. Comme l'écrit Benoît Peeters, à propos des *Extraordinaires Aventures de Totor* d'Hergé, « la chose est manifeste, c'est le texte qui offre la plupart des articulations narratives : les images viennent se calquer sur son inaltérable déroulement¹⁷ ». Muriana explicite clairement son intention et la narration reflète une prise de position évidente quant à l'importance du Che et à la portée de son charisme messianique. En effet, le fait que ce texte soit écrit sous la forme d'une prière conclue par « Amen » augmente la charge religieuse déjà présente dans le parallèle et fait écho aux paroles que prononce la communauté des suiveurs à la fin de l'invocation. Cette cartouche apparaît donc comme la prière, ou plutôt l'oraison du narrateur

15. S. N. in BERROU, Jean-Hugues et LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Che Guevara...*, *op. cit.*, p. 178. HUTTEN, M. / AFP. *Ibid.*, p. 179.

16. GONZÁLEZ MENA, Adolfo, « El Che boliviano », *Archivo Chile*, [en ligne], 2005. Disponible sur : http://www.archivochile.com/America_latina/Doc_paises_al/Cuba/Escritos_sobre_che/escritossobreche0050.pdf, [Décembre 2011].

17. PEETERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion Champs arts, 2003, p. 116.

qui voit dans le Che la réincarnation de Jésus Christ et exprime ainsi la portée de son combat, « ce Christ sans Dieu qui prêchait l'homme nouveau¹⁸ ». Le charisme messianique de ce « Christ laïque¹⁹ » se voit renforcé par son sacrifice puisqu'il devient ainsi guide des masses dans leur combat. Jean Richard explique l'importance de la masse dans la dimension messianique du chef charismatique :

Précisons encore la fonction, le rapport du chef messianique à la masse qu'il représente, dont il est le prophète, le porte-parole. Quand le principe nouveau commence à pénétrer la masse et à l'inspirer, celle-ci n'en est pas immédiatement consciente. Ce sera la tâche du prophète messianique de révéler à la foule ce contenu nouveau, cette grâce qui l'habite. Cela cependant ne se fera pas sans heurt ni conflit. Car, dans la masse elle-même, les anciennes tendances s'opposent au principe nouveau et les effets de ce conflit vont se faire sentir sur la personne du sauveur, qui devra le subir d'abord pour pouvoir en triompher²⁰.

Paradoxalement, il est étonnant de constater qu'Ernesto Guevara, « loser magnifique²¹ » selon les termes d'Alain Ammar, puisse jouir d'un tel charisme en dépit de cet échec. Comme l'affirme Weber, le charisme quel qu'il soit nécessite confirmation au risque de disparaître. Si le charisme héroïque est confirmé par le succès de la révolution cubaine et par les premières réformes, ses échecs successifs au Congo et en Bolivie auraient dû détruire ce même charisme. Néanmoins, la confirmation charismatique peut s'expliquer à nouveau par le parallèle existant entre Jésus Christ et le Che. Ainsi, Jean Richard écrit :

En parlant ainsi du chef charismatique qui « paraît abandonné de son dieu », Weber pense sans doute au Jésus des Evangiles, mourant sur la croix abandonné de son Dieu et des siens. Et pourtant, c'est ce même Jésus qui, dans le contexte de la foi pascale, sera proclamé Messie (Christ et Seigneur). Cela montre bien le caractère paradoxal de la foi en Jésus le Christ (Messie). C'est une foi « en dépit de » : en dépit de son abandon apparent par Dieu, en dépit de son échec apparent, en dépit du fait que sa puissance charismatique l'ait apparemment abandonné au moment de la Passion²².

La représentation d'un Che christique est fréquente dans les différents arts, dont la bande dessinée, mais Muriana va au-delà en suggérant la dimension messianique actuelle du Che. En effet, les deux cases qui composent la planche 375, réparties horizontalement, ne représentent plus Ernesto Guevara, qui n'apparaît plus que sous la forme d'un badge, mais les masses qui continuent son combat. La première case, surmontée d'une cartouche, représente une multitude de personnes d'origine différente (caucasienne, asiatique, africaine...) qui regardent toutes dans la même direction dans une attitude qui fait écho au célèbre portrait d'Alberto Korda.

18. MARI, Jean-Paul, « Fidel, c'est le père, le Che, c'est l'idole... », *Grands Reporters*, [en ligne], 2 octobre 1997, Disponible sur : <http://www.grands-reporters.com/Fidel-c-est-le-pere-le-Che-c-est-l.html>, [Décembre 2011].

19. *Ibid.*

20. RICHARD, Jean, « La personnalité messianique. Une voie du dialogue judéo-chrétien », in *Figures et quêtes messianiques*, Michel, BEAUDIN, Guy-Robert, ST-ARNAUD, François, NAULT (dir.), Montréal, Les Editions Fides, 2002, p. 175 [en ligne], Disponible sur : http://books.google.fr/books?id=gKgGIEmk140C&pg=PA167&lpg=PA167&dq=charisme+messianique&source=bl&cots=n3n6wi2S5A&sig=Z8aCSaj7sU4TF3pVYfiYne88tyk&hl=fr&ei=OUytTuD8POqF4gTS3qzZDg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CD8Q6AEwBA#v=onepage&q=charisme%20messianique&f=false, [12/12/2011].

21. AMMAR, Alain, *Le Che vu par Alain Ammar*, Paris, Hugo et Compagnie, 2011, 4e de couverture.

22. RICHARD, Jean, « La personnalité messianique. Une voie du dialogue judéo-chrétien », in *Figures et quêtes messianiques...*, *op. cit.*, p. 167.

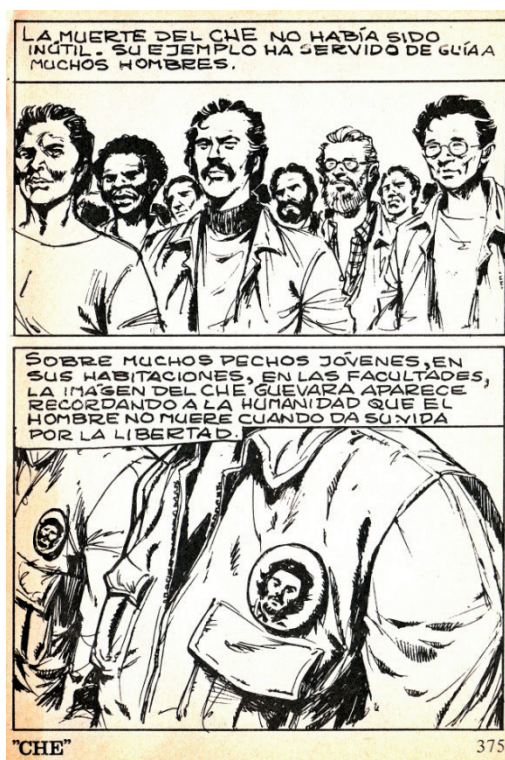


Fig. 5. Dimension moderne du mythe © DR²³

Derechef, l'auteur établit des ponts entre les arts visuels pour construire sa vision charismatique du héros et fait à nouveau appel à la photographie dans sa bande dessinée. Par ce changement de perspective, par ce déplacement du sujet actif, Muriana renvoie à nouveau au charisme messianique du Che puisqu'il est devenu sauveur dans la mesure où, grâce à son rôle d'éveilleur des consciences, la masse est redevenue sujet de son propre salut. Toutefois, il insiste aussi sur la dimension internationale de la communauté charismatique et sur la longévité de ce rapport interpersonnel, désormais indirect, qui montre la transsubstantiation du Che en icône messianique porteuse d'un idéal. La planche souffre ici de la redondance dessin-cartouche dans la mesure où les deux cartouches sont porteuses du message et le texte prime sur le dessin puisque celui-ci n'est qu'illustration du texte. Par un gros plan et une mise en abîme, avec la répétition des badges dans la deuxième case, Muriana insiste sur l'omniprésence du Che dans cette masse uniforme. Sans le contenu narratif de la cartouche, la compréhension du lecteur pourrait se limiter à l'utilisation du mythe que la société de consommation a instauré, vidant parfois le contenu politique qu'incarne Guevara²⁴. Toutefois, du fait de la date de publication, cela peut également faire écho à une époque où la politisation était plus importante et passait par une exhibition fière de son adhésion à des idéaux politiques. De la même manière, l'auteur peut ainsi revendiquer une mémoire de gauche qui fut trop longtemps bafouée et oubliée sous Franco. En même temps, Muriana, par son dessin, illustre une réalité qui commençait à voir le jour : l'existence d'une multiplication outrancière de l'image de Guevara à des fins multiples et plus ou moins représentatives de ce pourquoi il luttait et de ce qu'il incarnait, mais également une toute autre réalité qui était et demeure, peut-être, celle de son actualité politique.

23. MURIANA, Prieto, *Che Ocaso*, op. cit., p. 375.

24. En guise d'illustration de ce *merchandising* et pour établir un parallèle avec le dessin de Muriana, nous pouvons voir que dans plusieurs boutiques (internet et physiques) ce type de badge est vendu fréquemment, [en ligne], Disponible sur : <http://musique.fnac.com/mp3657737/Che-Guevara-pack-4-badges-Revolucion/w-4>, [30/04/2013].

La dernière double-planche n'est pas en reste par rapport aux autres vignettes de l'épisode tant le symbolisme pénètre l'épilogue. La planche 376 est construite en suivant une structure ascensionnelle qui suit la courbe formée par l'amoncellement de crânes et qui guide le regard du lecteur vers le visage du Che.

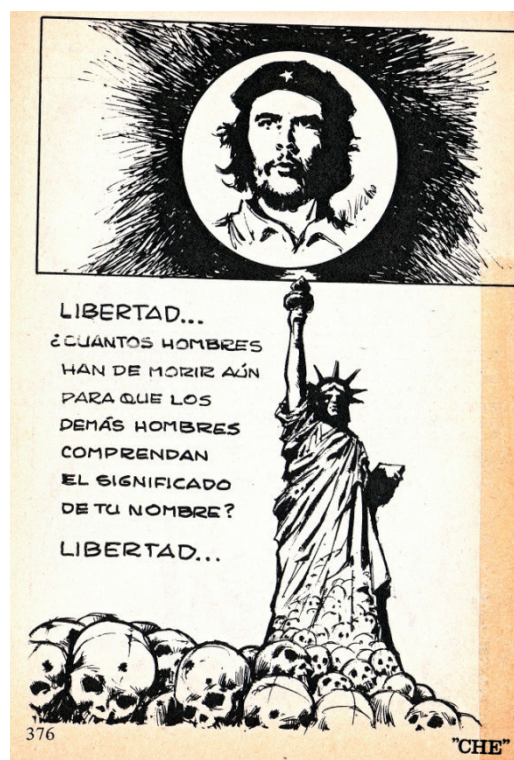


Fig.6. Métonymie de la liberté © DR²⁵

La construction particulière de la statue de la liberté fait écho au récitatif et le Che, au sommet de la flamme, devient l'incarnation de cette liberté. Par cette mise en scène, le portrait du Che devient métonymie de la liberté puisqu'il est l'un des derniers à être mort en combattant pour elle. Par un zoom sur le badge, l'auteur attire l'attention du lecteur sur la flamme qui projette, tel un faisceau, le célèbre portrait, le transformant ainsi en guide de l'humanité. Muriana fait sans doute allusion au langage particulier des *comics* américains où les super héros possèdent souvent leur propre faisceau afin que la population puisse faire appel à eux, ainsi que leurs propres badges qui reprennent leur insigne (exemple de Batman). Mais il fait également allusion à la mode particulière des badges qui connut son essor dans les années 70 et qui avait une double fonction, esthétique et revendicative, faisant ainsi écho à la polysémie de la figure du Che, image devenue totalement indépendante. D'autre part, une deuxième lecture permettrait de voir dans cette construction de la statue de la liberté une critique de l'impérialisme américain. Les Etats-Unis, qui se présentent souvent comme le pays défenseur de la liberté, possèdent également une image négative liée à leur politique expansionniste et hégémonique, notamment en Amérique latine, ce que Muriana a pu représenter métaphoriquement au moyen de l'amoncellement des crânes. De plus, cette métaphore pourrait être une allusion à la fin récente de la Guerre du Vietnam (1975) du fait de la proximité de la date de publication ainsi qu'à l'impact international qu'eut un des textes principaux du Che, son message à la Tricontinentale dont le mot d'ordre était : « Créer un, deux, trois, plusieurs Vietnam ». D'autre part, la forme poétique du récitatif résonne comme un écho aux

25. MURIANA, Prieto, *Che Ocaso*, op. cit., p. 376.

dernières paroles que Manon Roland aurait prononcées en passant devant la statue de la liberté à Paris avant d'être guillotinée : « Ô liberté ! Que de crimes on commet en ton nom ! ». Au moyen de ce récitatif, l'auteur jouerait sur l'ironie de l'Histoire en utilisant un symbole national important des Etats-Unis afin de critiquer leur politique internationale et en opérant un transfert de sens sur celui qui fut leur ennemi numéro un pendant plusieurs années et qui est devenu l'incarnation de cette lutte pour la liberté.

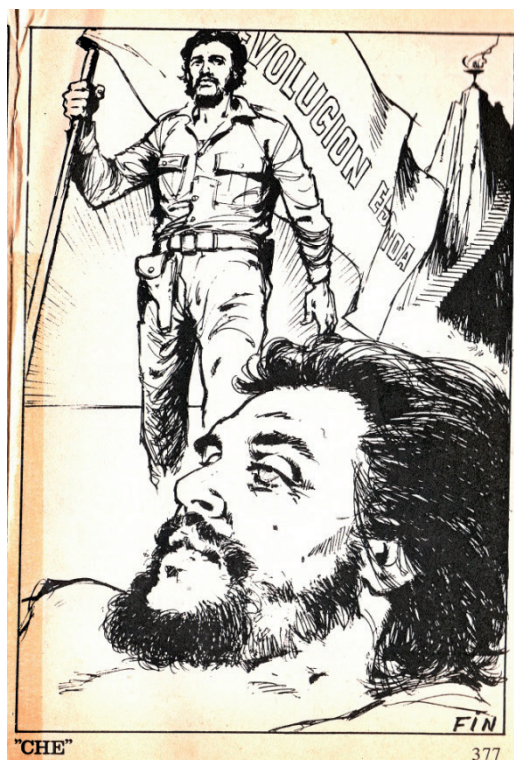


Fig. 7. Les charismes du Che © DR²⁶

La dernière planche clôt le récit sur une apothéose symbolique. Son importance, et même celle de la dernière case, n'est plus à démontrer en bande dessinée. De nombreux critiques estiment qu'avec la première case, elle est un moment clé du récit. Benoît Peeters écrit à ce propos : « La première case et la dernière, la plus vaste ou la plus contrastée, sont autant de lieux stratégiques que le conteur peut investir²⁷ ». Cette dernière planche est une métacase qui clôt le récit comme s'il s'agissait d'un condensé de la biographie du Che. La lecture de cette unique planche permet au lecteur de saisir l'importance du héros et à son auteur de transmettre son message. Il condense la vision du Che qu'il a voulu véhiculer à travers sa bande dessinée. À la différence du reste de la bande dessinée, Muriana achève son récit en ayant uniquement recours au dessin. Le seul texte qui figure apparaît sur le drapeau que porte le Che triomphant : « *Revolución* ». Il construit sa planche en suivant un mouvement circulaire qui résume le cycle de vie du Che et fait de nouveau écho au Christ. La présence du portrait du Che gisant, au premier plan, renvoie à la mort du héros, les marches ascensionnelles vers la flamme à son élévation et enfin le Che triomphant, porte-drapeau de la révolution, à la résurrection. Pour terminer son récit, Muriana utilise une nouvelle fois le patrimoine iconographique du Che dans la réalisation de ses dessins. Les photographies qu'il a pu utiliser pour dessiner le visage du Che mort, au premier plan, sont nombreuses et il n'est pas évident de trouver celle qui sert de modèle. Néanmoins, il semble clair que l'auteur a

26. *Ibid.*, p. 377.

27. PEETERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, op. cit., p. 22.

voulu ainsi apporter une nouvelle touche de vraisemblance afin de convaincre son lecteur de la véracité de son message. En ce sens, nous pouvons citer les photos, publiées dans l'ouvrage *Che Guevara* de Berrou et Lefrère²⁸.

Le mont représenté en arrière-plan est sans doute l'élément le plus perturbant de cette mise en page. Néanmoins, la charge symbolique qui s'en dégage est impressionnante. Cet élément pourrait faire écho à l'imaginaire gréco-romain et plus précisément au mont Olympe, sanctuaire des Dieux. Il symbolise ainsi l'immortalité que gagna Che Guevara au mérite de sa mort et de son combat et illustre pleinement la gloire éternelle dont il a hérité au sein de la mémoire collective. La perspective ascensionnelle vers cette flamme transcendante renvoie à nouveau à l'élévation et au triomphe sur la mort. Le mouvement cyclique s'achève sur le Che triomphant, réincarné, devenu symbole de la révolution. Le parallèle christique surgit à nouveau dans la mesure où la dernière planche fait référence à la quatorzième étape de la Passion, la résurrection, et clôt ainsi le récit en poursuivant la trame narrative du Christ. Porteur de l'étendard, le Che est représenté debout, vêtu de son treillis vert olive, comme aux heures les plus glorieuses de la révolution cubaine, et en mouvement, afin d'insister sur sa dimension mobilisatrice et génératrice de changement. Même si les sources iconographiques sont moins évidentes que pour le visage du premier plan, il semble clair que Muriana a eu recours à des photos du Che du temps de la Sierra Maestra ou des premiers temps de la révolution cubaine²⁹. Par ailleurs, les traits cinétiques qui apparaissent en arrière-plan peuvent faire référence au lever du soleil, et renforcer ainsi le message que veut véhiculer Muriana en insistant sur cette idée de moteur de changement, de force génératrice qui découle du charisme messianique. La charge symbolique contenue dans cette dernière planche peut s'expliquer par la volonté de l'auteur de maintenir l'attention du lecteur par un déchiffrement plus complexe du message et éviter à l'œil de glisser trop rapidement. Dans cette dernière planche, Muriana participe ainsi à la construction du charisme du Che en mettant en scène sa mort, qu'il fait reposer sur deux composantes principales que sont l'héroïsme et le messianisme.

La bande dessinée participe pleinement à la construction du charisme du leader politique dans la mesure où la spécificité du 9^e Art permet d'associer le narratif et le visuel afin de diffuser une représentation et un discours. La bande dessinée de Muriana souffre à certains moments d'une redondance texte-dessin mais, à travers cette lourdeur, la volonté de l'auteur apparaît clairement. En effet, à la lecture des trois tomes, il semble évident que cette œuvre se situe dans la lignée traditionnelle des hagiographies des héros, dans le récit nostalgique des grandes biographies. Cette position de l'auteur, et de la maison d'édition, n'apporte rien d'original à la représentation traditionnelle du Che héroïque et véhicule une vision stéréotypée, attendue, du héros cubain. En effet, le triomphe sur la mort et le parallèle christique sont des mythes traditionnels que nous retrouvons dans la quasi-totalité des récits sur le Che. L'originalité se situe dans le choix du médium puisque la mise en dessin de la vie du Che fut rarement réalisée (*a priori*, seule l'œuvre *Che* de Breccia et Oesterheld fut publiée auparavant en 1968 en Argentine). Néanmoins, la grandiloquence avec laquelle il traite l'épisode de la mort surprend le lecteur qui se voit confronté à une vision religieuse du héros inattendue. Bien que le parallèle christique ait été évoqué rapidement, peu d'œuvres ont exprimé avec tant d'emphase l'assimilation christique. De cette façon, nous pouvons établir un rapprochement avec la bande dessinée d'apprentissage et concevoir ainsi

28. SIPA-Press in BERROU, Jean-Hugues et LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Che Guevara...*, *op. cit.*, p. 179. S. N. in *Ibid.*, p. 180.

29. Par exemple, celle de GAMMA in *Ibid.*, p. 51.

l'œuvre de Muriana comme étant un récit exemplaire destiné à influencer le lecteur pour qu'il imite Guevara ou du moins pour qu'il adhère aux idéaux qu'il incarnait.

La dimension pédagogique de la bande dessinée s'explique également par le contexte de publication puisqu'elle fut publiée entre 1977 et 1978, soit deux ans après la mort du dictateur Franco. Il est très surprenant de voir, si peu de temps après la disparition du Caudillo, la publication d'une bande dessinée hagiographique sur le Che, mais cela s'inscrit dans un mouvement plus général de libération de la presse et d'assouplissement de la censure (abolie le 1^{er} avril 1977) où les publications sur Guevara furent plus nombreuses. Le choix singulier de publier la vie de Guevara en lieu et place d'une figure espagnole s'explique sans doute par la proximité avec la mort du dictateur et représente ainsi le début d'une tendance de plus grande ampleur visant la récupération d'une mémoire de gauche enfouie, des années durant, sous une chape de plomb terrible et vouée à l'oubli.

Références bibliographiques :

- ALBERT, Jean-Pierre, « Du martyr à la star, les métamorphoses des héros nationaux », in *La fabrique des héros*, CENTLIVRES, Pierre, FABRE, Daniel et ZONABEND, Françoise (dir.), Paris, Cahiers d'ethnologie de la France, 1999, n°12.
- AMMAR, Alain, *Le Che vu par Alain Ammar*, Paris, Hugo et Compagnie, 2011.
- BERROU, Jean-Hugues et LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Che Guevara*, Paris, Fayard, 2003.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1997.
- GONZÁLEZ MENA, Adolfo, « El Che boliviano », Archivo Chile, [en ligne], 2005, Disponible sur : [http:// www.archivochile.com/ America latina/ Doc paises al/Cuba/ Escritos sobre che/ escritossobreche0050.pdf](http://www.archivochile.com/America latina/ Doc paises al/Cuba/ Escritos sobre che/ escritossobreche0050.pdf), [Décembre 2011].
- KALFON, Pierre, *Che Ernesto Guevara, une légende du siècle*, Paris, Seuil, 1997.
- MARI, Jean-Paul, « Fidel, c'est le père, le Che, c'est l'idole... », *Grands Reporters*, [en ligne], 2 octobre 1997, Disponible sur : <http://www.grands-reporters.com/Fidel-c-est-le-pere-le-Che-c-est-l.html>, [Décembre 2011].
- MURIANA, Prieto, *Che Génesis*, Madrid, Mercocomic, 1977.
 ---, *Che Cenit*, Madrid, Mercocomic, 1977.
 ---, *Che Ocaso*, Madrid, Mercocomic, 1978.
- PEETERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion Champs arts, 2003.
- RICHARD, Jean, « La personnalité messianique. Une voie du dialogue judéo-chrétien », in *Figures et quêtes messianiques*, Michel, BEAUDIN, Guy-Robert, ST-ARNAUD, François, NAULT (dir.), Montréal, Les Editions Fides, 2002, [en ligne], disponible sur : http://books.google.fr/books?id=gKgGIEmk140C&pg=PA167&lpg=PA167&dq=charisme+messianique&source=bl&ots=n3n6wi2S5A&sig=Z8aCSaj7sU4Tf3pVYfiYne88tyk&hl=fr&ei=OUytTuD8POqF4gTS3qzZDg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CD8Q6AEwBA#v=onepage&q=charisme%20messianique&f=false, [12/12/ 2011].
- RODRÍGUEZ, Víctor, « Así éramos aquel mágico 1977 », *El Mundo*, [en ligne], 10 Juin 2007. Disponible sur : <http://www.elmundo.es/suplementos/cronica/2007/607/1181426403.html>, [12/12/ 2011].
- TERÁN, Mario in S. N., « Diez instantáneas de un mito », *El Mundo*, [en ligne], 1997. Disponible sur : <http://www.elmundo.es/magazine/num103/textos/cheb.html>, [Janvier 2012].
- USTARIZ, Reginaldo, *Che Guevara vida, muerte y resurrección de un mito*, Madrid, Nowtilus Saber, 2007.

Mise en scène du secret de la mort du leader charismatique dans *Muerte de nadie*, de Arturo Arango

Renée Clémentine Lucien

Résumé : Dans *Muerte de nadie* (2004), du romancier cubain Arturo Arango (1955), la polyphonie narrative construit une réflexion sur l'exercice du pouvoir politique par le chef charismatique de l'île de Calicito, déconstruit et remet en cause le récit national officiel, *Historia de Calicito*. L'enquête imposée par sa famille au capitaine Telegón Cedeño sur les circonstances du décès du vieux dirigeant participe de la mise en scène du secret de sa mort naturelle. L'article explore deux éléments de la quotidianisation du charisme et de la démythification du leader en s'intéressant au traitement du Verbe et du corps politique lors du *momento mori*. Il examine également comment la réécriture du mythe de Télégonos, fils d'Ulysse, signifie la catastrophique impossibilité de la mise en œuvre d'une utopie réduite à une rhétorique usée, tandis que la métaphore du cyclone était l'idée de la fin de Calicito.

Mots-clés : charisme, quotidianisation, Verbe, corps naturel, corps politique, mythe, démythification, dystopie

Resumen: En *Muerte de nadie* (2004) del novelista cubano Arturo Arango (1955), la polifonía narrativa configura una reflexión acerca del ejercicio del poder político por un jefe carismático, cuestionando el relato nacional oficial, *Historia de Calicito*. La investigación que impone la familia a Telegón Cedeño acerca del fenecimiento del líder anciano participa de la puesta en escena del secreto mantenido en torno a su muerte natural. El artículo se enfoca en dos aspectos de la cotidianización del carisma y de la desmitificación del líder al acercarse al tratamiento del Verbo y el cuerpo político en el momento del *momento mori*. También se interesa por la reescritura del mito de Telegón, hijo de Ulises, y cómo significa la catastrófica imposibilidad de llevar a cabo una utopía convertida en una retórica gastada, mientras la metáfora del ciclón apuntala la idea del fin de Calicito.

Palabras clave: carisma, cotidianización, Verbo, cuerpo natural, cuerpo político, mito, desmitificación, distopía

Nietzsche : « Los dioses no permiten crear¹ »
« Todo termina por corromperse hasta las momias² »

Muerte de nadie, Arturo Arango

Par le poids accordé à la question de l'exercice d'un pouvoir politique totalitaire, et compte tenu de la caractérisation du Delegado de l'île de Calicito construite par l'Histoire officielle, qui rassemble des traits paradigmatiques d'un leader charismatique, il est loisible de caractériser clairement *Muerte de Nadie*, le roman publié en 2004 par le cubain Arturo Arango, né à Manzanillo en 1955 pendant

1. ARANGO, Arturo, *Muerte de nadie*, Barcelone, Tusquets, 2004, p. 239.

2. *Ibid.*

la phase de mise en branle du processus révolutionnaire, comme un récit de la post-utopie, tel que le définit Josefina Ludmer dans son article *Ficciones cubanas en los últimos años: el problema de la literatura política*³, et même, à certains égards, comme un objet discursif qui entraîne le lecteur au cœur de la dystopie. Au vrai, le roman s'applique à déconstruire les fondements du grand récit national de Calicito, en le soumettant à l'épreuve d'autres récits, grâce à une stratégie narrative polyphonique où l'on voit s'accélérer le processus de démythification du leader, tour à tour dénommé El Delegado et Josué, en particulier à l'instant crucial du *momento mori*, et où tient une place cardinale la mise en œuvre d'une mystification familiale pour éviter que ne s'ébruite sa mort pendant un délai de 72 heures.

L'architecture narrative propose ainsi, d'une part, le schéma de l'enquête policière sur le prétendu assassinat du vieux leader, imposée d'autorité par sa sœur Ada à un étranger, le capitaine du *María*, Telegón Cedeño, ayant accosté à Calicito, et racontée par lui sous forme de récit homodiégétique. Il est significatif que son arrivée dans l'île et la fin de l'enquête soient ponctuées par un cyclone, phénomène météorologique érigé en *topos* métaphorique de la Révolution dans la littérature cubaine⁴, et participant en même temps d'une représentation mythique de la fin d'un monde placé sous le signe du Déluge ou de l'Apocalypse. D'autre part, dans *Muerte de nadie* s'insère, par une mise en abyme, un deuxième récit, hétérogène par rapport à l'autre, par ses caractères en italiques, développé par un narrateur, Damián, dont le lien de parenté avec Josué rejaillit sur le crédit que concède le lecteur à l'histoire officielle. Usant de l'analepse, Damián commente l'arrivée du capitaine à Calicito et son propre passé comme secrétaire de son grand-père, le Delegado, en se livrant à une réflexion sur le pouvoir exercé sur le pays, où de multiples références au *Sujet et le pouvoir*⁵ de Michel Foucault sont commentées et utilisées comme fondement théorique de cette réflexion. En privilégiant le pronom « Él » et la majuscule pour tous les éléments grammaticaux servant à désigner et à qualifier le leader, ce narrateur signale sa distance délibérée vis-à-vis de lui et du noyau familial qui gravite autour de Sa personne. Pour mesurer le délitement du mythe et du charisme du dirigeant, dévoilé par la mise en scène du secret de sa mort, il paraît opportun de s'attarder sur l'affaiblissement du Verbe et le traitement infligé au corps politique d'un leader vieilli, dont la présence à Calicito était déjà réduite, avant l'arrivée de Telegón, à un dispositif fondé sur la médiatisation de sa voix et entretenu par un système népotiste et une dynamique réticulaire, ce qui ressortit à une quotidianisation du charisme, en l'occurrence, irréversiblement affaibli. Quelle place est alors conférée au modèle mythique de Télégonos, l'un des fils d'Ulysse, retravaillé par Arturo Arango en tant qu'outil heuristique de cette mise en scène de la mort d'un leader, sujet à une dynamique de perte de son charisme ?

Typologie du Delegado

La fiction se déploie dans une île fictive où la *mimésis*, par une multiplicité d'indices, renvoie à un lieu d'énonciation qui pourrait être la Cuba révolutionnaire, et où le leader et le peuple ont entretenu un rapport hiérarchique de domination charismatique. Pour Max Weber, le dirigeant charismatique est une émanation du peuple. La sœur du Delegado, qui lui tient lieu de double quand il n'exerce plus le pouvoir que depuis sa chambre et ensuite lorsque vient l'heure du trépas, expose à Telegón la fonction symbolique dont il est investi, en la légitimant par une totale identification entre lui et son peuple,

3. LUDMER, Josefina, « Ficciones cubanas en los últimos años: el problema de la literatura política », in *Cuba: un siglo de literatura: 1992-2002*, Birkenmaier, Anke et González Echevarría, Roberto (eds), Madrid, Colibrí, 2004.

4. Des romanciers de la génération d'Arturo Arango, Leonardo Padura (*La neblina del ayer*) et Abilio Estévez (*Tuyo es el reino*) usent de cette même métaphore pour se référer à la Révolution.

5. FOUCAULT, Michel, *Le sujet et le pouvoir*, in *Dits et Ecrits*, tome IV, Paris, Gallimard, 1982.

par une transsubstantiation : « ¿El pueblo? ¿Qué es el pueblo? El pueblo no es nadie. Yo soy el pueblo. Mi hermano era el pueblo, Él la encarnación mayor, el resumen de eso que llamamos el pueblo⁶ ». L'architecture polyphonique de *Muerte de nadie* donne voix aux opposants incarcérés dans l'asile de fous ou repliés dans la clandestinité des souterrains : Fernando, l'un des descendants des premières familles qui luttèrent pour l'indépendance, développe une analyse de l'histoire du pays sous la férule de Josué dont les paradigmes sont l'instauration d'un ordre et la prétention à la légitimité qui définissent un leader charismatique, au sens où l'entend Ricoeur⁷, se référant à Max Weber⁸ : « Todo lo que Él quiere es poder [...] No niego su genialidad: ha puesto de rodillas a este pueblo, lo ha sometido sin apenas derramar una gota de sangre ». La domination charismatique installée à Calicito était « le produit de situations intérieures psychiques et de type religieux », comme le dirait Serge Moscovici, et s'était opérée par un « magnétisme exercé sur les masses, la foi spontanée, l'obéissance sans contrainte⁹ » : le Delegado avait soumis Calicito par un système symbolique et ses expressions rhétoriques, qui lui avaient donné sa légitimité. Dans *Márgenes*, le narrateur secrétaire du Delegado s'appuie intertextuellement sur Thomas Mann pour caractériser l'axiologie du système régnant :

Los valores ligados a la noción del individuo, es decir, la verdad, la libertad, el derecho, la razón, no eran reconocidos, ni tenían virtualidad ninguna, o dicho en otra forma, habían adquirido un significado diverso del que tuvieran en los otros siglos, habían perdido su palidez teórica para entrar en vigorosa y sanguínea relación con la soberana violencia, la autoridad, la dictadura de la fe [...]¹⁰

Ainsi la relation qu'avait entretenue le Delegado avec le peuple de Calicito relevait-elle du religieux. Comme chacun sait, la domination charismatique est le produit de situations politiques et de circonstances extérieures exceptionnelles. Aussi convient-il d'ajouter que le récit national officiel de Calicito met en intrigue des événements où la nation vit sans cesse en butte à la malveillance d'ennemis intérieurs et extérieurs, qu'il joue du syndrome de l'île assiégée et de la peur de l'attentat contre le Delegado, où règne une véritable paranoïa mise en lumière par Telegón. Il n'est pas malaisé de reconnaître, dans la rhétorique d'Ada, celle développée dans les années d'incertitude et de l'épreuve historique de la Période Spéciale en Temps de Paix à Cuba, faisant suite à l'effondrement du camp socialiste, mais fictionnalisée par un étirement de la durée, procédé propre au récit mythique et à la geste épique :

Hace quince años que estamos en este Estado de Sitio, sin recursos, aislados, y no hay un solo niño que no asista a la escuela [...], la esperanza de vida cuando visitan el hospital y la injusticia de que no se den noticias de tanto valor y resistencia a la penuria¹¹.

La camarade Ada développe une vision de l'Histoire où l'île est en guerre depuis 70 ans, où a été forgée une sorte de « communautarisation émotionnelle » pour reprendre le concept wébérien, contre les Fernández, vieille famille oligarchique de planteurs accusée d'être en cheville avec une puissance étrangère, contre l'intérêt national. L'équipage du *Maria* est traité à Calicito comme des envahisseurs

6. ARANGO, Arturo, *Muerte de nadie*, op. cit., p. 193.

7. RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 101 « Toute l'analyse wébérienne du pouvoir tourne autour de la prétention à la légitimité qu'élève toute forme de pouvoir, qu'elle soit charismatique, traditionnelle ou bureaucratique ».

8. WEBER, Max, *Economie et société*, Paris, Plon, [1921] 1971.

9. MOSCOVICI, Serge, *L'Âge des foules. Un traité historique de la psychologie des foules*, Bruxelles, Editions Complexe, 1991, p. 191.

10. ARANGO, Arturo, *Muerte de nadie*, op. cit., p. 45.

11. *Ibid.*, p. 51.

envoyés par les Fernández de Puerto Calizo, et la mise en garde affichée sur l'écriteau – « En esta guarnición, la orden de combate está siempre dada¹² » – renvoie inlassablement à l'imminence d'un péril. De l'enquête de Telegón, il appert que la quotidianisation charismatique s'est muée en travers et turpitudes d'un régime communiste et népotiste autoritaire, où le droit est constamment bafoué. Le sort kafkaïen et la torture psychologique infligés au capitaine Telegón, accusé de violation du territoire de Calicito lors de son arrivée dans l'île, résonne intertextuellement avec *Le procès* et *La colonie pénitentiaire* de Kafka : « Era evidente que se me acusaba de algún delito de extrema gravedad pero incomprendible para mí [...] así se alternaron hasta hacerme perder la noción de las horas¹³ ».

Le charisme du Delegado avait produit les structures de sa « rationalisation », par un corps administratif, mettant en œuvre les dispositifs qui organisaient sa quotidianisation, concept wébérien dont nous empruntons la formulation à Jean-Pierre Grossein, commentée par Etienne Balibar¹⁴, qui rend compte de « son inscription dans la réalité quotidienne », par exemple « la creación de Milicias Populares y las Juveniles » (les Jeunesses Communistes) et la « Dieta del Pueblo ». Mais le point de vue de Telegón dévoile le népotisme d'une gérontocratie dont le pouvoir émane d'une Assemblée dont la « camarade » Ada a toujours été membre, secondée par Ángel, frère du Delegado et Commandant en chef de l'Armée, et où Josué avait été invariablement réélu tous les cinq ans : « Hasta ahora, siempre, Josué ha sido nuestro Delegado. ¿De qué otra manera podría ser? ¿Quién podría sustituirlo? Y lo hemos elegido a pesar de las calumnias de nuestros enemigos y de presiones externas que no puede usted imaginar¹⁵ ». Les Comités de Défense dont la voix énonciative du personnage de *Márgenes* nous apprend l'efficacité consolidée par Eliseo, l'un des fils du leader, commandant des forces de sécurité, contribuent à la pérennisation d'un système de vigilance rappelant les Comités de Défense de la Révolution à Cuba :

Al día siguiente del triunfo, el compañero Josué había cerrado un sistema de vigilancia popular: cada cuadra estaba organizada como un gobierno que contaba con un libro donde se registraba el número de sus habitantes. Todo movimiento era conocido de inmediato por el Estado Mayor de Eliseo¹⁶.

12. *Ibid.*, p. 30.

13. *Ibid.*, p. 89.

14. Voir aussi « La quotidianisation du charisme selon Max Weber », exposé présenté par BALIBAR, Etienne, texte revu et corrigé après la séance, Groupe d'Etudes « La Philosophie au sens large », STL UMR 8163, Disponible sur : <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20042005/balibarcharismecadreprincipal.html>, [10/12/2012]

« j'avais entrepris une lecture, sinon exhaustive, du moins détaillée, de l'œuvre de Max Weber traduite et non traduite en français, au cours de laquelle je suis inévitablement tombé sur la note de J. P. Grossein (reprise et approuvée par C. Colliot-Thélène dans son édition de *Le savant et le politique*, p. 201) dans le volume *Sociologie des religions* (anthologie préfacée par J. C. Passeron, Gallimard 1996) : [...] Rien n'a été plus néfaste pour la compréhension des analyses weberiennes que les termes de « routine » et de « routinisation », importés de traductions américaines. La notion de *Alltag* n'a aucune connotation dépréciative ; elle désigne le système de la « vie quotidienne » ou le « quotidien », où se déploie l'activité ordinaire des hommes, l'activité économique en particulier. La figure sociale qui s'y inscrit est celle de l'*Alltagsmensch*, « l'homme du quotidien ». Weber développe toute une thématique autour de l'opposition « quotidien/extraquotidien » (*alltäglich / ausseralltäglich*) dont il fait un des ressorts de la logique religieuse. Les effets pratiques des religions varient précisément en fonction de leur aptitude à influencer sur la vie quotidienne, en particulier à façonner une « éthique de la vie quotidienne », ou encore une « éthique quotidienne » (*Alltagsethik*). On n'a pas assez vu que la thématique du charisme est moins centrée, chez Weber sur les conditions d'apparition de cet élément « extraquotidien » que sur les modalités de son « inscription dans la réalité quotidienne » – ce que signifie le terme de *Veralltäglichung*, que je traduis, par souci de brièveté, par « quotidianisation ». Dans tous les cas, il ne s'agit nullement de « routinisation », mais d'un processus d'« objectivation », de « traditionalisation », de « légalisation » ou encore d'« adaptation aux conditions de l'économie ».

15. ARANGO, Arturo, *Muerte de nadie*, op. cit., p. 55.

16. *Ibid.*, p. 74.

La ritualisation religieuse séculière de la vie populaire avait induit une réorganisation des festivités dans le but d'octroyer la prévalence à l'édification d'un nouveau modèle de société et d'un Homme Nouveau, où Josué avait pris la décision de supprimer Noël au prétexte que cette célébration entravait la récolte de la canne à sucre, pour la remplacer par le Jour de l'Indépendance. Son éducation chez les franciscains, son ascétisme, le rejet proclamé de l'enrichissement personnel, l'instrumentalisation des symboles patriotiques et identitaires, « la palma » et « la ceiba », l'omniprésence de « el busto de un hombre con copioso bigote », évoqué comme José, pareillement désigné el Apóstol, comme le héros national cubain, José Martí, tout cet ensemble de signes avait construit un récit national à la mesure du chef charismatique : « Su única fortuna es el ejercicio del poder, la creación desde el poder de un mundo muy particular, imaginado, diseñado, controlado por Él¹⁷ ». Ce récit dont la prétention téléologique est clairement orientée par le leader figure dans *La Historia de Calicito* conçue par lui-même et dictée à son secrétaire, à la façon du dirigeant charismatique du Paraguay, José Gaspar Rodríguez de Francia, dictateur de son pays de 1814 à 1840, dans le roman de Augusto Roa Bastos, *Yo El Supremo*¹⁸. Dans ce roman est dicté au docteur Policarpio Patiño le fruit d'une parole usurpée à son peuple par le dictateur, et la différence d'avec *Muerte de nadie* réside dans l'opposition manifestée par Damián, par la lecture qu'il propose de *La Historia de Calicito*, à la force univoque du monopole de Josué dont la parole vise systématiquement à être transmuée en réalité effective et indiscutable. Ada exige la lecture de *Historia de Calicito* par le capitaine Telegón qu'elle contraint d'enquêter sur la mort du Delegado, après l'avoir qualifié, avec une candeur feinte, de « lectura para adolescentes », accessible à tout le peuple de Calicito. Mais le narrateur de *Márgenes*, Damián, en appelle à Michel Foucault et à Thomas Mann, pour apporter un autre éclairage sur l'Histoire du pays et dépeindre le chef comme celui qui avait dévoyé l'utopie dont il prétendait avoir forgé le lumineux horizon d'attente, en en sapant par machiavélisme politique les idéaux, et il stigmatise « la indignidad de hablar por los otros¹⁹ » dénoncée par le philosophe français. Dès lors, dans l'optique de ce narrateur, l'histoire véritable de Calicito avait fini par se couler dans le canon de la dystopie car le Delegado, qui n'hésitait pas à se référer à Tomas Moore dont il se disait un lecteur, avait conçu les bases d'une stratégie politique visant à désamorcer toute violence subversive par des moyens exempts d'humanité : « La pobreza y la miseria debilitando los ánimos, hacen resignados a los particulares, y quitan a los oprimidos todo generoso impulso de rebelión²⁰ ».

Corps naturel, corps politique et dramaturgie du secret

Alors que la publication de la nouvelle de la mort du vieux leader est différée par le secret entretenu pendant trois jours, au terme desquels doit être célébrée la fête de l'indépendance, comment expliquer devant le Comité Exécutif de la Dieta del Pueblo sa place inoccupée au cours d'une cérémonie officielle de récompense de travailleurs méritants ? La sœur Ada et le fils Eliseo pallient cette absence en lisant une lettre du dirigeant, agrémentée de la rhétorique adéquate, et les ouvriers sont félicités et décorés en son nom. Si le corps naturel est en voie de corruption, il s'agit de dissimuler son état aux yeux du peuple et d'entretenir l'illusion de l'incorruptibilité du corps politique du leader charismatique par une stratégie de substitution opérée par des personnes se prétendant investies d'une légitimité que leur a donnée l'histoire officielle et par d'autres formes de médiation. En l'espèce, le cercle familial, et en particulier la sœur Ada, dévorée par l'ambition et assoiffée de pouvoir, s'octroie le rôle de relais machiavélique avec le

17. *Ibid.*, p. 100.

18. ROA BASTOS, Augusto, *Yo el Supremo*, México, Madrid, Buenos-Aires, Siglo XXI Editores, [1974] 1976.

19. ARANGO, Arturo, *Muerte de nadie*, op. cit., p. 47.

20. *Ibid.*, p. 100.

peuple : « No nos subestime, Capitán. Sin el obstáculo de las celebraciones, podríamos ocultarla durante meses²¹ ». L'oblitération de la réalité historique et l'hubris que révèle ce propos ne sont pas si éloignés de l'univers fictionnel de *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, où l'entourage du patriarche gouvernant en son nom met en œuvre de multiples mystifications visant à entretenir l'illusion de la pérennité de son corps politique. L'impérieuse nécessité de maintenir ce secret d'Etat n'a pas d'autre but que de préserver, dit Ada, l'œuvre utopique, une construction idéale qui, selon Weber, maintient le lien charismatique fondé sur une conception téléologique de l'histoire.

Esos muchachos que ustedes han visto han nacido y se han educado en medio de la guerra. Hemos tratado de proporcionarles lo mejor, de hacerlos felices [...] ²² ¿No vale la pena defender este proyecto, esta prefiguración de una utopía que pudiera significar la salvación del género humano, de este experimento que la Madre Naturaleza nos ha dado el privilegio de protagonizar? [...] A punto de alcanzar un siglo de edad, me espolea otra vez el ansia de recomenzar la lucha, porque a lo único que temo es a que todo cuanto he construido pueda perderse²³.

Mais alors que l'utopie est tension vers la réalisation d'un monde idéal, c'est bien dans un système figé, dans une temporalité défiant toute raison pour préserver ce qui existe déjà que s'enferme Ada, qui somme Telegón de conjoindre à la lecture de *La Historia de Calicito* la visite de preuves irréfutables des réussites sociales, en matière de santé et d'éducation, pour qu'il se laisse convaincre d'aider à la découverte de l'assassin du Delegado, lui retraçant toutes les péripéties de la fondation nationale, le combat de Josué contre les ennemis, la lutte contre le sous-développement. C'est d'ailleurs Ada, ce simulacre de Josué, qui relate non sans *pathos* la sacralisation du corps politique de son frère lors d'un discours prononcé depuis le balcon de la Casa del Pueblo, destiné à réaffirmer l'inviolabilité de la souveraineté nationale et la capacité de résistance du peuple, par l'arrivée inattendue de colombes. Elle commente la force symbolique de l'événement et fondatrice du charisme de Josué.

Lejos de espantarse con la multitud, con los aplausos y los gritos que ensordecían, las palomas bajaron a posarse en los árboles. Y una se separó del grupo y voló hasta Él, se detuvo en Su mano. La Plaza enmudeció y no pude contener las lágrimas. ¿Podía quedar alguna duda de que
Él, nuestro Josué, mi Josué, era un ser excepcional, un elegido²⁴?

Il est significatif que dans *Muerte de nadie*, le corps politique de l'élu soit sacralisé par le choix des colombes. On le sait, ce choix a été érigé en mythe de la construction de l'image de Fidel Castro depuis la fixation de l'icône par Paco Altuna, commentée par Nancy Berthier dans son essai *Fidel Castro. Arrêts sur images*²⁵ et reprise plus tard sous forme d'ekphrasis irrévérencieuse par des écrivains enclins à fustiger la figure du leader charismatique²⁶. Or, ce corps est soumis, dans *Muerte de nadie*, à un traitement écoeurant, qui le rabaisse jusqu'à l'anéantissement. Au cours de la phase du *momento mori*, l'apparente incrédulité des membres de la famille de Josué, Ada, Ángel, Esperanza, sa fille et

21. *Ibid.*, p. 90.

22. *Ibid.*, p. 43.

23. *Ibid.*, p. 61.

24. *Ibid.*, p. 56.

25. BERTHIER, Nancy, *Fidel Castro. Arrêts sur images*, Paris, Ed. Ophrys, 2010, p. 44-47. La photo a été prise le 8 janvier 1959.

26. VALDÉS, Zoé, *Te di la vida entera*, Barcelone, Planeta, 1998, p. 201. C'est une scène de démythification carnavalesque que dépeint le roman, décontextualisée pour les besoins de la fiction et située pendant la Période Spéciale en Temps de Paix.

médecin personnel, et son fils Eliseo, arguant même d'un possible état de catalepsie, puis les accusations respectives d'assassinat portées par les uns contre les autres, participent de la mise en scène imaginée par ces *dramatis personae* et alimentent le scepticisme du spectateur Telegón, qui subodore une mort naturelle du vieux leader et finit par la prouver. La fiction montre l'érosion du mythe à l'œuvre au sein de la famille elle-même, en mettant à nu les rouages d'une mystification visant à invalider l'hypothèse de la mort naturelle du Delegado et à ramener le décès dans la sphère du politique puisque l'enquête devrait conclure à un assassinat perpétré par un ennemi du bien collectif et de la souveraineté de la nation, afin de légitimer sans doute la permanence au pouvoir de la Diète : « Si un hombre como Josué no había previsto un acontecimiento como Su muerte se debía a que las causas no procedían de Su propio cuerpo, sino del exterior²⁷ », conclut Ada. Mais la focalisation de l'évocation de la dramaturgie du secret depuis la perspective de Telegón donne à voir le corps naturel du Delegado, à l'instant du *momento mori*. En démythificateur, il use d'un verbe habituellement employé pour décrire l'équarrissage des bêtes, afin d'exprimer l'horreur que lui inspire la momification du corps déjà en voie de putréfaction, « antes de que Esperanza y su ejército de médicos lo destazaran²⁸ », d'un vieux mannequin ratatiné, découpé et mal recousu par les siens, reposant sur son lit, dans une chambre corrompue par une odeur répugnante :

Me condujo de nuevo a la alcoba del Delegado. El bulto enfardelado reposaba sobre la cama, y había olores repugnantes, ácidos. El piso de mármol brillaba, y bajo la cama descubrí huellas de la humedad reciente. Imaginé la carnicería provocada por aquellas cuatro personas inexpertas y de poca fuerza, empeñadas en cortar huesos y vaciar de sus vísceras un cuerpo²⁹.

Cette évocation se double de la clameur des manifestations discursives des ennemis intérieurs, des opposants qui, selon le récit de Damián, contribuent à l'accélération de la déconstruction du mythe et du récit national, en s'attaquant à la propagande fondée sur les chiffres prétendument irréfutables de l'Histoire officielle, même s'ils ne prononcent jamais le nom du leader lorsque, malgré la mise en scène du secret, se répand la rumeur de la fin espérée :

Dicen Este hombre, o simplemente se pasan la mano por la frente, como si fueran a acariciarse la calvicie que no tienen. El nombre de Él se ha convertido en un gesto, una mano que sube por la frente y traza un vacío [...] Todo termina por corromperse, hasta las momias³⁰.

La dissolution de la momie traduit de façon hyperbolique l'anéantissement du corps politique par l'allusion au pharaon dont la momie avait justement pour fonction d'assurer la pérennité dans l'éternité. La démythification du corps politique se poursuit lorsqu'enfle cette rumeur tandis qu'un cyclone, métaphorique de la fin d'un règne, ravage l'île, et que les pluies du Déluge et des vents paroxystiques emportent le corps vide momifié, avant même que Calicito ne célèbre les funérailles, après le délai de 72 heures, consacrant ainsi un non-événement, signifié par le corps politique vidé de sa substance : « Un cuerpo vacío atravesó las ventanas deshechas, pequeñísimo ya, fugándose, el cuerpo vacío se deshizo en el hueco que era el cielo³¹ ». La vision carnavalesque de la face en carton du Delegado disposée au cœur de Calicito pour célébrer le jour de l'indépendance, icône dérisoire symboliquement décomposée par la fureur des éléments, parachève le processus de démythification :

27. ARANGO, Arturo, *Muerte de nadie*, op. cit., p. 73.

28. *Ibid.*, p. 76.

29. *Ibid.*, p. 34.

30. *Ibid.*, p. 76.

31. *Ibid.*, p. 277.

Dos muchachos sostenían un gran trozo de cartón donde aparecía Su rostro partido a la mitad, y miraban espantados la nariz, la calvicie, el bigote rajados por la tempestad, mientras otros se empeñaban en buscar, entre los muchos pedazos desperdigados por la Plaza, la mitad restante³².

Dans l'hypotexte du mythe grec, Télégonos, un fils errant d'Ulysse né de la magicienne Circé, arrive de l'île de Cea pour chercher son père et accoste, poussé par le destin, au cours d'une tempête, sur les côtes d'une île dont il ignore qu'elle s'appelle Ithaque. Prévenu par un oracle qu'il serait tué par un fils, Ulysse avait laissé son trône à Télémaque. Repoussé par les Ithaciens, Télégonos transperce, au cours d'une bataille, sans le savoir, Ulysse de sa lance. Les mythes de l'errance liée à l'insularité, du destin, et de la filiation couplée à la quête et au meurtre du père, et aboutissant à la prise du pouvoir par le fils, car Télégonos épouse aussi, comme Œdipe, – « la fábula del criminal que se hace pasar por policía » –, la femme de son père, Pénélope, qui l'accompagne lors du transport de la dépouille d'Ulysse dans son île d'origine, ne sont que partiellement réorchestrés par le récit cubain. Ici Telegón n'a pas accompli le meurtre de Oseas, qui avait changé son nom en Josué, le mythe biblique se mêlant à l'hypotexte grec, mais il découvre par Ada que Josué est son père, qu'il était né à Vilamía d'une mère qui avait aimé éperdument un homme appelé Oseas dont elle ne savait pas l'origine, celui dont, d'après la Bible, le nom fut changé par Moïse en Josué. Dans *Muerte de nadie*, le traitement par la famille du corps politique du leader confronte le lecteur à l'impossibilité de l'idéalisation mythique du père par Telegón parce que celui-ci met en lumière l'envers de la réalité politique de Calicito, et également à l'impossibilité de la transmission d'un charisme quotidianisé :

Mi padre, el padre al que nunca conocí, y al que tanto admiré en secreto, y cuya sangre, había creído yo, dictaba el destino de la mía, era aquella momia, aquel cuerpecito esmirriado que mis manos solo habían podido tocar cuando ya era cadáver³³.

Par la fin réelle ou imaginée d'un corps vide absorbé par le Néant que laisse derrière lui le vieux leader, *Muerte de nadie* mène à son terme la destruction du mythe du chef charismatique d'autant plus que le narrateur de *Márgenes* déroule parallèlement un autre récit où un vieil homme, au pyjama souillé par l'urine et aux yeux chassieux, ressasse la rhétorique habituelle à propos de la bataille gagnée contre les ennemis, en l'occurrence le cyclone. Le récit de Damián, qui fut le personnage le plus proche du Delegado, met à nu l'envers dérisoire de *Historia de Calicito*, ce qui avait cimenté leur nécessaire complicité, à savoir la peur d'une grenouille qui avait pénétré dans sa chambre au sol jonché de crachats d'un fumeur impénitent et une phobie qu'il fallait garder secrète, sous peine de mort. C'est que, dans la stratégie narrative, l'histoire contrefactuelle³⁴, ce qui aurait pu se produire, « lo que hubiera podido ser », pour reprendre le commentaire de Waldo Pérez Cino³⁵, s'applique à proposer au lecteur plusieurs fins possibles, dans un monde qui n'est pas le meilleur des mondes de Leibniz. C'est ainsi que, entre *mimésis* et *poïésis*, *Muerte de Nadie* s'autorise à penser la fin de Calicito et du charisme de son dirigeant à partir d'une réécriture de l'Histoire téléologique figée par la *Historia de Calicito*, dictée par le Delegado et répétée à l'envie par sa sœur Ada.

32. *Ibid.*, p. 274.

33. *Ibid.*, p. 195.

34. L'Histoire contrefactuelle envisage une Histoire qui aurait pu se produire mais qui ne s'est pas réalisée.

35. PÉREZ CINO, Waldo, « Nadie en Calicito », *Encuentro-Buena Letra*, n° 266 p. 12-15.

Disponible sur : <http://www.cubaencuentro.com/revista.../36re255.pdf> [14/11/2012].

Parole du leader et mise en scène du secret

Pour Max Weber, le charisme, de l'ordre du cognitif et du symbolique, repose sur la différenciation culturelle par le langage entre quotidien et extra-quotidien, entre naturel et surnaturel. Il est remarquable que dans la mise en scène du secret de la mort du vieux leader, c'est un corps politique en trompe-l'œil qui s'exprime dans les hauts parleurs car le peuple de Calicito n'entend plus sa parole qu'en son absence, et Ada croit relayer, par mimétisme, la vertu surnaturelle du discours messianique du Delegado. Pour Michel Foucault, dans *Le Sujet et le pouvoir*, certains individus prétendent servir les autres, non pas comme des princes ou des magistrats mais comme des pasteurs ou des prophètes. Ce pouvoir pastoral se conforme au canon de l'église féodale reconstruite sous une forme moderne et séculière. Toutes les actions visant à consolider la relation avec le peuple tendent à une emprise sur les consciences des ouailles. Et il n'est pas douteux que cette emprise s'opère par l'impact du Verbe, l'un des leviers dont se saisit le chef pour « quotidianiser » son charisme. Dans son article, *La revolución de Fuera del juego*³⁶, traitant de l'affrontement idéologique entre deux conceptions de l'Histoire, celle développée par Heberto Padilla dans son poème *Fuera de juego* (1968), primé par l'UNEAC, mais ensuite violemment critiqué par le journal des Forces armées cubaines *Verde Olivo*, et l'autre sous-tendant le discours du chef de la Révolution, Enrique Patterson identifie le Verbe du leader à la parole religieuse, au discours mythique et à celui des cosmogonies, qu'il crédite d'une triple dimension, ontologique, éthique et esthétique. Dans *Márgenes*, Damián postule que les dictateurs qui prétendent se perpétuer par d'autres moyens que la force brutale ont besoin de la puissance que procurent les idéologies, et que toute idéologie se présente par essence « como cuerpo verbal ». « Sin religiones no habría tradición de dominio desde el texto. No sería posible Josué³⁷ ». Constitutive de la parole du leader, la dimension ontologique construit une réalité. En l'occurrence, la désignation de tous les habitants de Calicito a été modifiée par le Delegado, qui a fondé une généalogie fabriquée selon des modèles mythiques et des Écritures. Oseas, premier nom du Delegado, avait été transformé en Josué. Le narrateur de *Márgenes* souligne que, à Calicito : « La Historia toma el valor de las Escrituras y todas las denominaciones tienen que tomar un sentido trascendente ». Selon Patterson, le résultat d'un tel pouvoir de la parole du dirigeant charismatique est l'émergence d'un « Etat littéraire », qui crée, en tant que pilier d'une organisation politique, une réalité « panpoética ». La dimension esthétique s'articule donc à la dimension ontologique qui met en demeure celui qui écoute cette parole de considérer cette réalité-là comme une des catégories du monde. À Calicito, la dimension esthétique, qui requiert une mise en forme de la parole du leader, se fonde sur une mécanique discursive perpétuelle et répétitive qui surprend ceux qui y accostent, tendant à rabâcher un récit épique fondateur et à bâtir l'illusion d'une société où il est impératif de transformer « en heroicos los más nimios actos cotidianos³⁸ ». Mais la mécanisation discursive qui vide de sa substance le discours utopique par l'abus oratoire participe de la démythification du leader. Et la vigueur de cette veine ontologique par laquelle il s'agit de créer et de modeler une réalité déjà amoindrie, finit de s'éroder alors même que tous les habitants de Calicito s'appêtent à fuir l'île livrée aux vents mauvais, métaphoriques de la fin d'un monde, et que s'effondre la cheminée pharaonique de l'île, symbole d'un pouvoir totalitaire de la parole charismatique. En l'occurrence, le mythe de Telegón joue un rôle nodal dans la fictionnalisation du délitement des trois veines signalées antérieurement. Son arrivée à Calicito cristallise un processus apocalyptique. Si est écarté le mytheme de l'élimination du père Ulysse par Telegón, celui-ci déclenche néanmoins le chaos par la découverte de la vérité de la mort naturelle du dirigeant et de la mise en scène familiale recourant

36. PATTERSON, Enrique, « La revolución de Fuera del juego », *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, n° 19, hiver 2000/2001, p. 21-37, p. 22.

37. ARANGO, Arturo, *Muerte de nadie*, op. cit., p. 99.

38. *Ibid.*, p. 32.

à des hauts parleurs par lesquels circule la vacuité de la parole d'un mort. La pérennisation de la réalité utopique diffusée par ces hauts parleurs s'avère impossible après l'intrusion de Telegón dont Ada connaît le lien de filiation avec le Delegado :

La imagen que nos rodeaba era la de un pueblo que estuviera huyendo de algo como un incendio, una invasión de lava, un terremoto, y me costaba trabajo creer que era esa lluvia, los truenos ensordecedores, los que provocaban la desesperación de aquellas gentes que escapaban con niño en brazos³⁹.

Dans *Márgenes*, Damián partage cette vision de l'incendie apocalyptique qui marque la fin du leader et de l'effondrement de la dimension ontologique de ce qu'avait forgé son Verbe : « Como los faraones, Él nos arrastrará a todos, pertenecemos a Su era, a Su mundo⁴⁰ » sans qu'une possible communion cathartique puisse rétablir un ordre après la catastrophe. Car la dimension éthique qui imprégnait chaque phrase du discours proféré compulsivement par une voix comparée à celle d'un enfant affaibli grâce à la mise en scène machiavélique par laquelle cette voix unique ne laissait pas de trêve aux habitants de Calicito et pouvait être entendue dans toutes les maisons, au centre de la ville, dans les parcs, usant de la même rhétorique belliciste, imperturbable socle du discours épique et utopique dont Telegón comprit qu'il reprenait en substance le récit de *La Historia de Calicito*, avait subi une érosion performative, un désastre entropique, jusque dans le cercle familial :

Recuerdo que hablaba de pasadas guerras, de amenazas, de actos de heroísmo que emulaban los más grandes que la humanidad conociera, y una y otra vez repetía las palabras lucha (« Nuestra lucha », decía), resistencia, principios, dignidad [...]⁴¹

Muerte de nadie est un roman radical, qui met en scène l'épuisement d'une relation charismatique du dirigeant avec son peuple de Calicito, jusqu'à l'anéantissement de son lieu d'existence où même l'Apocalypse, à la fois révélation, destruction et promesse d'un monde meilleur, ne trouve pas son point d'achèvement. La réécriture du mythe de Telegón rend plus patente l'impossibilité de la transmission du charisme du Delegado, alors même qu'à Calicito elle s'est érodée jusqu'à sa quotidianisation, dans un pays que la rhétorique officielle a figé dans un passé immobile, et où a été brisée la tension propre à l'utopie. Le Verbe du Delegado y est devenu inaudible telle une voix d'enfant épuisé, et la puissance de la voix charismatique a été dynamitée par des discours puissamment concurrents et vainqueurs de sorte que la dernière fête nationale n'a pas lieu, ne pouvant être célébrée en l'absence d'un corps politique symboliquement balayé par des vents imparables.

39. *Ibid.*, p. 272.

40. *Ibid.*, p. 239.

41. *Ibid.*, p.35

Références bibliographiques

- ARANGO, Arturo, *Muerte de nadie*, Barcelone, Tusquets, 2004.
- BERTHIER, Nancy, *Fidel Castro. Arrêts sur images*, Paris, Ed. Ophrys, 2010.
- BALIBAR, Etienne « La quotidianisation du charisme selon Max Weber », Groupe d'Etudes « La Philosophie au sens large », STL UMR 8163, Disponible sur : <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20042005/balibarcharismecadreprincipal.html>, [10/12/2012].
- FOUCAULT, Michel, *Le sujet et le pouvoir*, in *Dits et Ecrits*, tome IV, Paris, Gallimard, 1982. « ou »
- LUDMER, Josefina, « Ficciones cubanas en los últimos años: el problema de la literatura política », in *Cuba: un siglo de literatura: 1992-2002*, Birkenmaier, Anke et González Echevarría, Roberto (eds), Madrid, Colibrí, 2004.
- MOSCOVICI, Serge, *L'Âge des foules. Un traité historique de la psychologie des foules*, Bruxelles, Editions Complexe, 1991.
- PATTERSON, Enrique, « La revolución de Fuera del juego », *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, n° 19, hiver 2000/2001.
- PÉREZ CINO, Waldo, « Nadie en Calicito », *Encuentro-Buena Letra*, n° 266 p. 12-15. Disponible sur : <http://www.cubaencuentro.com/revista/.../36re255.pdf> [14/11/2012].
- RICCEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000.
- ROA BASTOS, Augusto, *Yo el Supremo*, México, Madrid, Buenos-Aires, Siglo XXI Editores, [1974] 1976.
- VALDÉS, Zoé, *Tè di la vida entera*, Barcelone, Planeta, 1998.
- WEBER, Max, *Economie et société*, Paris, Plon, [1921] 1971.

- II -
Articles (Varia)

La pintura de Goya en el documental español: construcción y representación del imaginario cultural¹

David Moriente

Resumen: Este artículo propone una reflexión sobre cómo se ha traducido la pintura de Francisco de Goya a diversos esquemas fílmicos (narrativos, educativos, divulgativos, ideológicos, etc.) dentro de los documentales de arte producidos en España durante el período de la dictadura del general Franco.

Palabras clave: Documental de arte, Francisco de Goya, pintura, historia del cine, construcción cultural, patrimonio histórico.

Résumé : Ce article propose une réflexion sur comment il a été traduit la peinture de Francisco de Goya à divers structures filmiques (narratif, informatif, idéologique, etc.) dans les documentaires d'art produites en Espagne pendant la dictature du général Franco.

Mots-clefs : Documentaire sur l'art, Francisco de Goya, peinture, histoire du cinéma, construction culturelle, patrimoine historique.

Este texto contiene una serie de reflexiones parciales derivadas de una investigación en curso, de mayor calado y orientada a dilucidar los modelos de representación cinematográfica documental de las artes plásticas, la arquitectura y, en definitiva, el patrimonio histórico-artístico español desde las apariciones más tempranas — fechadas a mediados de los años treinta— hasta el final de la dictadura franquista, en 1975². Este arco cronológico de cuarenta años es lo suficientemente amplio para estudiar con detenimiento las continuidades, mutaciones y rupturas de la producción documental centrada en la temática artística, pero también, desde el punto de vista histórico y político es un período marcado por un régimen que influyó de modo decisivo en la sociedad del país, tal y como lo demuestran los trabajos sobre la censura de Román Gubern, sobre el noticiario NO-DO de Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca y, más recientemente, la aproximación culturalista al cine español de Vicente Benet, textos de los que este artículo se declara deudor.

La utilización del patrimonio histórico (y también artístico) plantea numerosos problemas de conceptualización, dada la facilidad con la que se pueden reescribir discursos y redefinir identidades y mitos, pero, al mismo tiempo, la ambivalencia que permite la apropiación icónica a través de la lente

1. Este texto está originado por las notas de nuestra intervención titulada “Evocaciones de Goya en la memoria documental” en las jornadas del Colegio de España de París *Migrations d'images*, coordinadas por la profesora Corinne Cristini el 12 de octubre de 2012.

2. Ideas presentes en este artículo —sobre todo en los nexos con la construcción del imaginario franquista y su utilización ideológica— se hallan desarrolladas en nuestros trabajos “El documental de arquitectura en el cine del franquismo: historia y simbolismo”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XVI, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid 2004; “La espada y la cruz: el Valle de los Caídos en imágenes”, *Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, no. 3, primavera 2013 : <http://iberical.paris-sorbonne.fr/?p=923>. También hemos incidido sobre este particular en nuestra intervención “Lugares carismáticos: una aproximación documental”, dentro de las jornadas *Charisme(s) : mises en scène*, coordinadas por la profesora Nancy Berthier en el Institut d'Études Hispaniques de París el 31 de marzo de 2012; y en nuestra conferencia “Simulacros de un trópico apacible”, dictada en las *II Jornadas de Medios de Impresión Gráfica, Ilustración y Acuñación Artística*, Universidad de Castilla-La Mancha, Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre, 25 de mayo de 2012, Madrid (en prensa).

cinematográfica resulta en un excelente laboratorio para estudiar cómo aparece reflejada la imagen de determinado artífice y su producción en determinado período. Dada la importancia de Francisco de Goya y Lucientes como aporte a la cultura universal y como uno de los mitos de la historiografía artística española —ubicado en el mismo panteón con figuras del calibre de Juan de Herrera, El Greco, Velázquez y, más tarde, Picasso— resultaba atrayente extraer varias muestras que compartieran el mismo asunto y observar cuál era el comportamiento de las mismas en diferentes puntos del período cronológico antes citado. Es por este motivo que, a pesar de la producción cinematográfica documental³ en la que la figura de Goya⁴ y su obra son protagonistas es abundante, nos hemos referido a determinados títulos en los que se manifestaban rasgos diferenciadores por sus innovaciones de carácter formal o por las interpretaciones del tema. Las películas estudiadas se sitúan en órbitas variables del núcleo del documental de arte y para nuestro estudio de caso, será determinante la construcción cultural tanto de la producción artística del pintor como de la imagen reflejada en la sociedad del personaje.

El documental de arte⁵ puede definirse en tanto que práctica audiovisual generada a partir del proceso de negociación entre la captura o registro del fenómeno —por convención, el arte— y las distintas variaciones comprendidas entre el hecho y la ficción, una suerte de *gradiente de realidad* o de *lo objetivo*; estaríamos ante un pacto que no solo habría registrado los productos culturales (de la pintura a las artes escénicas) sino que, subsidiariamente, también permitiría estudiar los procesos de su representación. Con el fin de no resultar reiterativos en la caracterización de las muestras reseñadas queremos apuntar las líneas de fuerza más significativas y que se hallan presentes en mayor o menor medida en las producciones:

- a) la etiqueta de “documental de arte” casi equivale a enunciar “documental de pintura” hasta mediada la década de los cincuenta, dado que un número significativo de producciones cinematográficas tienen en común el registro de lo pictórico, bien a través de una serie de

3. Filmografía de documental sobre Goya: *Aquel Madrid de Goya*, Hermic Films, Manuel Hernández Sanjuán, 1944, 9'; *Goya*, Universitas Films, José María Elorrieta, 1948, ca. 10'; *Los desastres de la guerra*, Studio Films, José López Clemente y Manuel Hernández Sanjuán, 1953, 10'; *Cacería en El Prado*, José López Clemente y Manuel Hernández Sanjuán, 1954, 10'; *La tauromaquia*, Studio Films, José López Clemente, 1954, 10'; *San Antonio de la Florida*, NO-DO, Santos Núñez, 1957, 10'11"; *España 1800*, Eurofilms, Jesús Fernández Santos, 1958, 29'48"; *Goya, una vida apasionada*, Urania Films, José Ochoa, 1957, ca. 40'; *Goya, tiempo y recuerdo de una época*, NO-DO, Jesús Fernández Santos, 1959; *Las pinturas negras de Goya*, NO-DO, Christian Anwander, 1959, 16'10"; *Concierto en el Prado*, Tyris Films, Vicente Lluch, 1960, 76'20"; *Pintura española*, Hermic Films, Luis Torreblanca, 1964, 9'33"; *El Museo del Prado. Goya II*, Jesús Fernández Santos, 1966, 10'; *La España de Goya*, Marina Films, Jesús Fernández Santos, 1970, 28'; *Goya*, Serafín García Trueba, Rafael J. Salvia, 1973, 84'; *La mujer en Goya*, Aro Films, serie Arte para los ojos, César Fernández Ardavín, 1977, 11'; *Goya, perro infinito*, Ciaplind Films, Antonio Pérez Olea, 1977, 11'30"; *Aguafuertes de la guerra*, Aro Films, serie *El Dibujo*, César Fernández Ardavín, 1980, 10'; *Los caprichos de Don Francisco de Goya* (Aro Films, serie *Los grandes maestros*, César Fernández Ardavín, 1980, 9'; *Un genio llamado Goya*, Aro Films, serie *Grandes maestros*, César Fernández Ardavín, 1981; *Orson Welles y Goya*, Ircania Producciones, Aragón TV, Emilio Ruiz Barrachina, 2008, 50'11".

4. Nuestra mirada sobre la figura de Goya en la imagen documental y la no-ficción no es la única. Véase el artículo de LÁZARO SEBASTIÁN, FRANCISCO JAVIER y SANZ FERRERUELA, Fernando, “Goya en el cine documental español entre las décadas de los cuarenta y ochenta: tratamientos sociológicos, ideológicos y estéticos”, *Artígrama*, núm. 25, 2010, págs. 185-208.

5. Para José López Clemente —uno de los pioneros en el estudio del documental en España cuyas preocupaciones técnicas y teóricas iban parejas a la práctica como guionista y director— la cuestión era simple: “Película de arte es aquella cuya finalidad esencial es reflejar aspectos totales o parciales de las artes plásticas”, véase LÓPEZ CLEMENTE, José, *Cine documental español*, Rialp, Madrid, 1960, p. 176. Una aproximación más funcional la aporta Carlos Fernández Cuenca, jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, fundador y director de la Filmoteca Nacional (hoy Filmoteca Española), director de la Escuela de Cine y también del Festival de Cine de San Sebastián: “Lo primero para hacer un documental sería tomar como sujeto auténticas obras de arte; lo demás vendría por añadidura”, cfr. FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *30 años de documental de arte en España (Filmografía y estudio)*, Madrid, Escuela Oficial de Cinematografía, 1967, pp. 8-9.

obras pertenecientes a determinada escuela o estilo, bien mediante la figura paradigmática de algún pintor, si bien hay que incidir en la ausencia generalizada de interés por el proceso artístico.

b) también en el documental de arte de este período se constata una tendencia generalizada a controlar de manera absoluta las circunstancias ambientales de la filmación: dado que, como hemos afirmado antes, la temática más extendida es la pintura, ello permite una manipulación extensiva de dichas condiciones encorsetando en extremo el resultado final y determinando que el metraje de muy diferentes realizadores presenten concomitancias formales, como por ejemplo en la producción de NO-DO *Imágenes. Revista cinematográfica. N. 109*, dedicada a la “Creación artística” (1947) y *Goya* (José María Elorrieta, 1948).

c) Sus formas técnico-estilísticas se manifiestan en el uso de la cámara truca para el registro de planos medios, la frecuente apropiación de técnicas procedentes del campo de la animación como la sincronización de movimientos de cámara con el ritmo de la banda musical y en algunos casos la utilización de cámaras multiplano para dotar de profundidad al conjunto visual; edición alternada de planos generales del cuadro con otros de detalle.

Sin embargo, pese a la ingente producción⁶ de documentales procedentes tanto de la institución pública como de iniciativas privadas, el estudio sistemático y la cronología del uso y/o la apropiación de la imagen de las obras, prácticas, artistas, lugares de exhibición, etcétera, en tanto que materia prima del discurso audiovisual se demuestra el poco interés que ha tenido hasta fechas recientes este objeto de estudio, que se vio más desplazado hacia otros derroteros conceptuales como, por ejemplo, en el caso de *El sol del membrillo* (1992), la película de Víctor Erice sobre la obra pictórica de Antonio López, sobre la que existe un consenso generalizado entre historiadores y críticos definida en tanto que cine de autor⁷; en este sentido, nuestra percepción es que tanto el director como el pintor, al gozar de un estatus elevado culturalmente hablando, introducen una distorsión que dificultaría de modo considerable su lectura como documental de arte.

Goya y “la linterna mágica de sus pinceles”

Una vez identificados los rasgos formales del documental de arte es posible el comentario de algunos casos relevantes para comprender cómo se construye el imaginario filmico de la obra de Goya a través de la retórica documental y cómo se traducen las imágenes fijas procedentes de los cuadros a las exigencias cinéticas del medio cinematográfico. Uno de los ejemplos más tempranos es *Aquel Madrid de Goya*, del realizador y fotógrafo Manuel Hernández Sanjuán, fundador de Hemic Films, una de las productoras españolas más activas durante los años cuarenta y cincuenta; firma el guión Santos Núñez, quien trabajaría posteriormente con Hernández Sanjuán en numerosos documentales de la citada productora, y se encarga de la *voice over* el actor, director y productor Juan de Orduña. Rodado en 1944, *Aquel Madrid de Goya* es un cortometraje que hilvana planos tomados del Madrid de la posguerra junto a obras y grabados para presentar un mosaico retroactivo de la ciudad vivida por el pintor al tiempo que inserta fragmentos de películas de ficción en el pasaje dedicado a la resistencia contra el

6. Hasta el momento presente hemos examinado en los fondos de la Filmoteca Española unos doscientos documentales del período, en su mayoría cortometrajes, aunque el número es mucho mayor, rondando algo menos del medio millar.

7. “Milimétrica reconstrucción del proceso creativo del pintor Antonio López [...] la película de Erice es una experiencia cognitiva que parte de la actitud contemplativa de un Flaherty o un Rossellini, pero que no renuncia por ello a reflexionar sobre el propio medio cinematográfico”. CERDÁN, JOSETXO y PENA, JAIME, “Variaciones sobre la incertidumbre (1984-2000)”, en CASTRO DE PAZ, JOSÉ LUIS, PÉREZ PERUCHA, JULIO, ZUNZUNEGUI, SANTOS (DIRS.), *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña, Vía Láctea, 2005, pág. 70.

invasor francés, práctica que ya era habitual y que parece probable estuvieran extraídos de *El dos de mayo* (1927) o *El guerrillero* (1930), ambas del director José Buchs. *Aquel Madrid de Goya* no presenta todavía las calidades fotográficas con las que Hernández Sanjuán dotará a la extensa producción de temática colonial en tierras guineanas⁸, no obstante, resulta convincente este tanteo primerizo al aproximarse lateralmente al pintor a través de la imagen de Madrid; en tanto que pintor de corte, la biografía de Goya quedará unida de manera indisoluble a los avatares que sufrirá la capital.

A pesar de su brevedad, apenas nueve minutos, *Aquel Madrid de Goya* despliega un espeso tapiz donde se entretrejen las urdimbres visuales de lo urbano —registradas por Hernández Sanjuán aunque ajenas a la realidad cotidiana del momento—, las evocaciones de los ambientes urbanos vividos y pintados por Goya —por así decirlo, el propio testimonio gráfico del pintor— y las interpretaciones escritas por Santos Núñez que se desgranán a través de la *voice over* de Orduña, presentada con una modulación declamatoria y enfática, siguiendo así la tónica general de las estrategias orales de los noticiarios de guerra y propaganda, y utilizada exhaustivamente con posterioridad en las producciones de NO-DO (Noticiarios y Documentales Españoles). Esa combinación algo barroca se ilustra con la anecdótica metáfora filmica que restituye la realidad a través de los cuadros: “Goya en la cima de su arte inmarcesible, con la linterna mágica de sus pinceles refleja en la pantalla de sus cuadros las siluetas de la villa, villa de siete estrellas, del oso y del madroño [...]”. En esta última sentencia se destaca precisamente una de las peculiaridades de la pintura de Goya —sobre todo en lo que se refiere a la obra de su madurez, desde la época de los *Caprichos* (1797-98) en adelante hasta las pinturas negras (1820-23)—, a saber: su absoluta modernidad anacrónica y su voluptuoso carácter cinético cuando no directamente precinematográfico. Se ha estudiado en profundidad la destacada influencia que ha ejercido la obra de Goya en el cine de vanguardia, por ejemplo, en la composición escenográfica de los planos de la matanza en *El acorazado Potemkin* (1925) de Serguéi M. Eisenstein; de hecho, Eisenstein en sus escritos teóricos tiende puentes al mundo pictórico a través de su admiración por las obras de Goya, Daumier o Van Gogh⁹. En sus memorias escritas en 1946, al evocar el recuerdo de unos biombos en París desliza el parentesco de lo secuencial en la pintura japonesa hacia los patrones formales de representación de Goya: “Aquí el acontecimiento está expuesto en sus fases sucesivas, al igual que en la asombrosa serie de seis pequeños cuadros de Goya, que relatan la historia del bandido Margorotto¹⁰”.

En 1948 tenemos el ejemplo de una producción de Universitas Films escrita y dirigida por José María Elorrieta¹¹, *Goya*. Rodado íntegramente en el Museo del Prado, es un cortometraje que se distancia del habitual procedimiento de locución para sustituirlo en su lugar por una banda musical de timbres flamencos y zarzueleros. Sin suscitar ninguna renovación formal ni estilística, *Goya* empieza y termina con el retrato del pintor de Vicente López (1826) y deviene un repaso biográfico-pictórico que va de los cartones para los tapices a las pinturas negras y culmina con los célebres *Fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* (1814).

8. Entre las que destacan *En el trópico huele a azahar* y *Costumbres pamúes*, de 1945, o *Una cruz en la selva* y *Maderas de Guinea*, ambas de 1946, donde en algunos momentos se hacen presentes las lecciones del cine etnográfico aprendidas a través del Robert Flaherty de *Nanook of the North* (1922) o, más aun, de *Moana* (1926). Sobre la producción española de cine colonial en aquellos años, véase ELENA, Alberto, *La llamada de África: estudios sobre el cine colonial español*, Barcelona, Bellaterra, 2010.

9. ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús, cap. 1. “Un marco teórico y algunos indicios del parentesco entre cine y pintura”, en *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós, 1995, pág. 13.

10. EISENSTEIN, Serguéi M., *Yo, memorias inmorales*, 2., México D.F., Siglo XXI, 1991, pág. 66.

11. Autor de otros cortometrajes documentales de temática artística a finales de la década: Velázquez (1946), *Castillos de Levante* (1948), *El Greco* (1948), *La capilla del Espíritu Santo* (1948), *La catedral de Burgos* (1948), *La mitología en el Prado: Rubens* (1948), *Tiziano en el Museo del Prado* (1948).

Más tarde, en 1953, el ya citado crítico y director José López Clemente junto a Hernández Sanjuán ruedan el cortometraje *Los desastres de la guerra*. Una cuidada producción en 35 mm de Studio Films realizada en los —en aquel momento prestigiosos, por sus instalaciones— Estudios Chamartín (ahora Estudios Buñuel de Televisión Española, Madrid), que contó con la presencia de Luis Torreblanca como editor de la cinta; a ello hay que añadir la banda musical interpretada por la Orquesta Sinfónica de Madrid y la colaboración en la *voice over* de la cantante María Dolores Pradera y su peculiar timbre sonoro de tonos graves. Un hecho destacable si se tiene en cuenta que el sonido femenino en las locuciones documentales fue inexistente (al menos en las muestras que hemos rastreado) hasta ese momento y habrá que esperar hasta el año siguiente, con *Misa en Compostela*, para encontrar un documental escrito, dirigido y narrado por una mujer, la actriz Ana Mariscal. Otro rasgo que habría que resaltar de este film es que solamente habían transcurrido catorce años desde que terminara la guerra civil y que aunque el título hace referencia a la serie de los aguafuertes del pintor y a la invasión napoleónica, resulta difícil no transferir el sentido agónico de los grabados a la contienda en España del año 1936. La narración comienza con este intertítulo que transcribimos a continuación:

El más patético alegato, la más tremenda protesta que artista alguno haya compuesto contra la guerra, es obra del pintor español Francisco de Goya y Lucientes. Testigo presencial de la invasión napoleónica en España, concibió y grabó, de 1810 a 1820, la serie de aguafuertes que dio a conocer con el título de “Los Desastres de la Guerra”.
Estos grabados muestran, en la belleza de su ejecución, la lucha a muerte entre seres humanos.

En este punto, convendría recordar que la retórica oficial del régimen franquista con respecto a la guerra era la de una actuación necesaria para salvar a España de su reverso tenebroso, la anti-España; “la Cruzada” fue un acto ineludible para el bando vencedor y la guerra, como tal, se convirtió en el saneamiento del territorio que se unificó merced a este proceso bélico¹². El régimen del general Franco, además, impuso una férrea disciplina sociológica de invisibilidad de los vencidos y de reescritura de la historia (una suerte de neolengua orwelliana, i.e., el fin de la guerra es el “Año de la Victoria”), con lo que hablar de “patético alegato” o “tremenda protesta” podría resultar ambiguo cuando no arriesgado.

En lo referido a la disposición formal, el filme de López Clemente es cronológicamente rectilíneo y descriptivo y visualmente construido con los aguafuertes de Goya; está editado con un montaje dinámico —sin apenas fundidos que ralenticen las transiciones— que se sincroniza con los efectos sonoros (bombas, explosiones, tambores), la banda musical y una *voice over* muy contenida. Hace uso de los movimientos de cámara que facilita la truca pero no explota todo su potencial, salvo en algunos momentos, como en el segmento dedicado a la violencia hacia las mujeres por parte de los invasores franceses, donde hay un encabalgamiento de metáforas sexuales, tanto en el nivel sonoro como en el visual. De este modo, el grabado número 19 *Ya no hay tiempo* (1810-1815) se fragmenta siguiendo los ejes compositivos de las espadas y los rostros horrorizados de las mujeres, alternando plano y contraplano entre las víctimas y sus verdugos, y fusionando al *recitado* algo inexpresivo:

Entretanto la guerra se recrudece. El cañón no cesa. La lujuria brutal de los soldados pugna por conseguir sus bestiales deseos, mejor que las amargas súplicas o las débiles resistencias es la lucha a muerte.

12. Véanse, con distintos enfoques, la construcciones y modelos de la retórica del franquismo en TRANCHE, Rafael R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra, 2006; AGUILAR, Paloma, *Políticas de la memoria, memorias de la política*, Madrid, Alianza, 2008 y ZENOBI, Laura, *La construcción del mito de Franco. De jefe de la Legión a Caudillo de España*, Madrid, Cátedra, 2011.

Es solo un ejemplo de la estrategia narrativa utilizada por López Clemente en *Los desastres de la guerra*, cuya conclusión se expresa en términos antinómicos de la victoria y el heroísmo:

Los crímenes impunes. El pretexto para los asesinatos. El sadismo de los tormentos. Las lentas torturas [grabado 39: *Grande hazaña! Con muertos!* (1810-1815)] [...] Y las plagas de toda guerra: la miseria, la enfermedad, el hambre. La soga para los prisioneros y la cárcel para los vencidos. Al final de la guerra, el silencio y la muerte. El resto, nada [grabado 69: *Nada. Ello dirá* (1810-1814)].

Cortometraje deliberadamente ambiguo pues, en efecto, si la Guerra de independencia se puede interpretar en tanto que una traducción ucrónica de la Guerra civil, en el sentido de que los antiespañoles se equalizan conceptualmente con los invasores, por otro lado es significativa la distancia que se opera con respecto del discurso oficial de que tras la guerra sigue “la Victoria” y “la Liberación” de España (en mayúsculas en el imaginario franquista). Al célebre “cautivo y desarmado el ejército rojo” por parte del ejército del Caudillo se opone el áspero cierre del documental: “Al final de la guerra, el silencio y la muerte. El resto, nada”. En contrapartida, el segmento dedicado a Goya en el documental *Cacería en el Prado*, de los mismos autores y realizado en ese mismo año, no concede espacio al equívoco y se emparenta, más bien, a través de la música dialogada de los animales de los cuadros que “hablan” entre sí con instrumentos de viento y del montaje dinámico, con los dibujos animados *Merrie Melodies* producidos por Leon Schlesinger para Warner Bros. hacia 1930.

También *La tauromaquia* (1953) —cortometraje escrito y dirigido por López Clemente y con fotografía de Hernández Sanjuán— contiene elementos formales muy similares a los descritos para *Los desastres de la guerra*, aunque en comparación con este último su discurso es palpablemente más débil y no muestra ninguna innovación técnica ni estilística. La serie de grabados que Goya realizó empujado por su interés (pasión, deberíamos decir) por los toros se utiliza, en este caso, en una manifiesta proposición que se sitúa en los aledaños de la propaganda nacionalista, lo que se alega en la leyenda de presentación:

Corre el año de gracia de 1815, cuando D. Francisco de Goya traza, con mano firme y experta, los grabados que componen las *estampas españolíssimas* de “La Tauromaquia” que han servido para realizar esta película. Goya, fervoroso entusiasta de la Fiesta Nacional, llega a actuar de lidiador en alguna novillada. El pueblo le llamo “D. Francisco el de los toros”¹³.

Durante los años cincuenta se observan numerosas aproximaciones documentales cuyo interés focaliza la figura del pintor y su obra y en muchas de ellas, el denominador común es la elevación del mito del genio español, entelequia asociada a la *españolidad* o una suerte de *sublime español*. Al margen de la influencia del contexto social en los artífices (estudiada en los escritos de Arnold Hauser o Pierre Francastel) y de que las obras se producen en determinados momentos como resultado de una serie de condiciones de emergencia, esa especie de fuerza de identidad nacional resulta ineludible a los individuos y les posee; así, ese discurso generalizado convierte a Goya (pero también en los casos, por ejemplo, de Velázquez, El Greco o Juan de Herrera) en meros vehículos o proyecciones esencialistas de un matriz/substancia española que prescribe y dicta a los creadores¹⁴; lo *sublime español* en las primeras

13. De manera incidental, la afición taurina va a ser uno de los *leitmotiv* utilizados por Emilio Ruiz Barrachina para su documental *Orson Welles y Goya* (2008), en él Barrachina expone en paralelo las vidas de ambos creadores revolucionarios.

14. A este respecto resulta certera la apreciación que José María Ridao introduce en el prólogo a Tzvetan Todorov: “La imagen de Goya como artista extravagante y rudo [...] es idéntica a la que los autores de la Generación del 98 consagraron sobre Cervantes, caracterizado como un «ingenio lego» al que el alma de la nación habría dictado una obra superior a su talento”. TODOROV, Tzvetan, *Goya. A la sombra de las luces*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, pág. 9.

décadas del siglo xx quedaría configurado principalmente a través del pensamiento de Eugenio d'Ors (*Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético*, 1922; *Lo barroco*, 1944), José Ortega y Gasset (*Meditaciones del Quijote*, 1914; *España invertebrada*, 1921; *Papeles sobre Velázquez y Goya*, 1950) o Ernesto Giménez Caballero (*Arte y Estado*, 1935)¹⁵. Todo cristaliza en una innominable fuerza telúrica que vertebra el destino de los habitantes, una suerte de red conceptual que inserta sus diseños previos y los hace inalterables a cualquier cambio evolutivo o mutación histórica o política; así, por ejemplo, para José Antonio Primo de Rivera España no es un país sino una “unidad de destino en lo universal”, héroe de la cruzada franquista cuyos restos reposarán en el Monasterio del Escorial —la piedra angular del cosmos hispano—, el lugar que posee unos “cimientos indeclinables como todo lo que es profunda y auténticamente español. Aquí está el fundamento del Imperio¹⁶”.

Trabajos posteriores explotan en mayor o menor medida esa veta idiosincrática junto a la singularidad de lo hispánico, sin aportar renovaciones formales o estilísticas aparte de la inclusión del color. Ejemplos que caben citar aquí es el mediodocumental *Goya, una vida apasionada* (1957), de un titubeante José Ochoa, con guión narrado por el propio Agustín de Foxá, cuyo segmento dominante es el dedicado al retrato familiar del rey, a base de fugaces planos cortos de los personajes: “Allí esperaba su majestad Carlos IV rodeado de su familia con sus ojos azules. El baturro se inclinó reverente pero no cortesano: «—Señor». No perdonó nada: ni plebeyez, ni la boca sumida sin dientes de la reina”. Por su parte, *Las pinturas negras de Goya* (1959) de Christian Anwander y producción de NO-DO contó para su guión y supervisión artística al historiador de arte José Camón Aznar, de quien es probable que surgiera la idea de los recursos de incorporar fragmentos de cuadros y compararlos sobre un fondo negro y el resalte de las texturas pictóricas. No obstante, a pesar de este acierto todavía inédito en los documentales españoles de arte hasta ese momento, el resultado final es atropellado pues no se calibran con exactitud ni los movimientos ni el enfoque de la cámara.

De 1958 es el mediodocumental del escritor, poeta y cineasta Jesús Fernández Santos, *España 1800*, de Tarfe Films, y que se presentó al público, como reza el subtítulo, en tanto que “ensayo cinematográfico sobre Goya y su tiempo”. El trabajo de Fernández Santos obtuvo una recepción crítica favorable¹⁷, hecho que es posible que estimulara el interés de Fernández Santos por ahondar en la figura de Goya en ulteriores producciones¹⁸ como *Goya, tiempo y recuerdo de una época* (1960), *El Museo del Prado. Goya II*

15. Para una visión panorámica del contexto cultural y artístico en España entre los años treinta y cuarenta, léanse los dos primeros capítulos del libro de DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, “Sobre la cultura artística de posguerra” y “El reconocimiento oficial del arte abstracto”, Madrid, Cátedra, 2013, págs. 21-101.

16. Transcripción de la locución del documental *Felipe II y el Escorial* (Fernando G. Mantilla y Carlos Velo, 1935), *voz over* de tono imperialista insertada en el documental por la productora CIFESA tras el final de la guerra civil y que no obedece a la intención original de los autores. Sobre el simbolismo de los lugares, véase nuestro artículo “El documental de arquitectura en el cine del franquismo: historia y simbolismo”, *op. cit.*, págs. 153-ss.

17. GÓMEZ TELLO, “España 1800”, *Primer Plano. Revista española de cinematografía*, 955, febrero 1959. “En sesión especial se proyectó en el cine Callao esta película, realizada por Jesús Fernández Santos, con guión de este joven director. Quiso llevar a la pantalla lo que él denomina certeramente «ensayo cinematográfico sobre Goya y su tiempo». Estas interpretaciones, incluso en lo literario, representan un considerable esfuerzo. Si además el lenguaje utilizado para expresar un haz de ideas es el difícil y huidizo idioma de la imagen, y si además el mundo del que se trata es el planeta goyesco, los riesgos aumentan. Precisamente por el vigor y la poderosa valoración cinematográfica que en sí posee ya la pintura de Goya y por la frondosidad de las interpretaciones que sobre ella han caído. El director Fernández Santos, que ya dio una excelente muestra de su capacidad en la realización de documentales con «Historia en la Costa del Sol», ha construido una ordenada sucesión de imágenes, a base de la obra de Goya en sus diversos aspectos, con un ritmo interno seguro, sustentado por los oportunos comentarios y por la música de Alberto Blancafort”, s. pág.

18. A título informativo, otros trabajos de temática artístico-patrimonial dentro de la filmografía de Fernández Santos son los siguientes: *El Palacio de Liria de la Casa de Alba* (1957), *San Isidoro de León* (1958), *Velázquez* (1960), *El Greco, un pintor, un río, una ciudad* (1960), *Goya, tiempo y recuerdo de una época* (1960), *Catedral de León* (1961), *Románico resucitado* (1963), *Zurbarán, el pintor de los monjes* (1965), *Tiziano* (1966), *Primitivos flamencos* (1966), *Ribera (el Españolito)* (1966),

(1966) y *La España de Goya* (1970). En todos ellos participan los mismos elementos de efectos sonoros, montajes dinámicos en sincronía con la banda musical que los descritos anteriormente y, además, una cierta redundancia en la *voice over* con respecto a la imagen, es decir, que describe lo que ya se está viendo en el encuadre, hecho que lastra el discurso innecesariamente y se evidencia en los anexos orales a los cuadros *El dos de mayo de 1808 en Madrid* o *La carga de los mamelucos* (1814), *El tres de mayo de 1808 en Madrid* o *Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* (1814) y *Saturno devorando a un hijo* (1819-1823). Ello no es obstáculo para que en *La España de Goya* se incluyan interpretaciones poco habituales. Es este sentido es muy sugestiva la lectura que se hace del cartón *La boda*, pintado en 1793, donde la locución masculina se imposta hasta feminizarse (como si fueran los pensamientos de la joven casadera, pero que derivan en un estilo indirecto libre hacia los temas de la desigualdad social en los matrimonios, que interesaron tanto a Leandro Fernández de Moratín en su obra *El viejo y la niña*, de 1790) pero sin amaneramientos que la hagan caer en la burla. La composición del cuadro, una comitiva que forma un apretado friso horizontal de individuos, permite en su traducción cinematográfica una secuencia fluida de movimientos virtuales —mediante la fragmentación de planos— y la concatenación de los gestos de los personajes sobre la que orbita la voz dramatizada con una intensidad moderada:

No. Casemos con un rico. Con un hombre que me trate y considere, que me lleve en su coche a la feria de Madrid. A fin de cuentas, ¿quién piensa en el amor cuando pasan los años? Pero atención: que ya se acerca el cortejo de la boda. El mendigo no oculta su sorna, ni tampoco los amigos de la familia, ni tan siquiera el cura que acaba de casarlos. Pero, ¿de qué se justifica el padre? ¿Por qué esos comentarios acerca de la novia? ¿Por qué el abuelo agacha la cabeza? ¿Por qué las amigas miran así a la novia, si la novia es guapa y el marido parece elegante, embutido en su casaca adornada de encajes? Más héle aquí. He aquí su rostro que explica la razón de la boda. “—Boda por interés” van murmurando todos, cada cual a su modo, en tanto la comitiva se aleja de la iglesia¹⁹.

Para concluir este breve recorrido sobre el pintor aragonés hablaremos del único largometraje documental realizado en el período investigado: *Goya* (1972) dirigido por Rafael J. Salvia²⁰ y Manuel Marinero, con guión de José Manuel Camón Aznar²¹. La duración del filme no es la única peculiaridad

Murillo (1966), *Velázquez* (1966), *Zurbarán* (1966), *Museo del Prado: Otros pintores españoles siglos XV-XVI-XVII* (1966), *La Navidad en el Museo del Prado* (1972), *El Panteón de San Isidoro de León* (1977).

19. Transcripción de la *voice over*.

20. Rafael J. Salvia (o Salviá) ha trabajado como guionista y director en innumerables largometrajes del cine español entre los que destacan el exitoso *Las chicas de la Cruz Roja* y *Manolo, guardia urbano*, ambos de 1956 o, posteriormente, *Festival de Benidorm* (1961), *Isidro el labrador* (1964) y *Proceso a una estrella* (1966).

21. El extenso equipo de *Goya* (1972) da cuenta de la envergadura de la producción, tal y como se demuestra en la siguiente ficha técnica: Directores: Rafael J. Salvia y Manuel Marinero. Autor y director artístico: José Camón Aznar. Voz de Goya: Francisco Sánchez. Y las voces de (por orden alfabético): Ángel María Baltanas, Antonio Carrera, José Ángel Juanes, José Casín, José María Cordero, Manuel Bustamante, Matilde Conesa, Modesto Blanch, Paloma Escola, Pilar Calvo, Vicente Baño, Amelia Rodríguez, Ana María Saizar, Gabriel Llopert, José Manuel Martín, Juan López, Julio Núñez, Lucita Luengo, María Luisa Rubio, Mayte Santamaría, Rafael de Penagos, Selica Torcal, Teófilo Martínez. Ayudante de producción: Manuel Sánchez. Segundo operador: Julio J. Madurga. Ayudante de dirección: Ricardo V. Vázquez. Ayudante de producción: Ángel Maso. Ayudante de montaje: Conchita Pino. Ayudante de cámara: José A. de la Hoya. Auxiliar de dirección: May Marqués. Auxiliar de producción: Luis Sebastián Sánchez. Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A. Sonorización: Estudios Roma, S.A. Madrid. Técnico sonido: José María San Mateo. Material eléctrico: Sadiilsa Madrid. Transportes: Cine Gasa S.A. Madrid. Efectos especiales: Molgo S.L. Madrid. Títulos: S. Film – Pablo Núñez. Con nuestro agradecimiento a: Museo Lázaro Galdiano, Museo del Prado, Museo de Bellas Artes de San Fernando, Museo de Zaragoza, Diputación de Zaragoza, Marqués de la Romana y a todas las Entidades y particulares, que han cooperado a la realización de esta película. Montador jefe: José Antonio Rojo. Música: Salvador Ruíz de Luna. Jefe de producción: Manuel Torres (ATC). Operador jefe: José F. Aguayo. Director general de producción: Serafín G. Trueba. Color. 35 mm. 84’.

que ostenta sino que en él hay ciertos deslices (por expresarlo de alguna manera) que es posible se escaparan a los censores. El guión está basado en «poema dramático» en tres actos²², concretamente la obra *Goya-Judas* de Camón Aznar y, tal como se proyecta en el primer intertítulo, “Toda la acción transcurre en el alma de Goya”. Dicha alma es el escenario interior, el yo de Goya que configura sus reflexiones—me aventuraría a decir del propio Camón Aznar por algunos aspectos retóricos que veremos— y evocaciones oníricas cercanas al surrealismo en el arrebató visual de las pinturas negras.

Goya es un ejercicio cinematográfico que se sitúa a medio camino entre la narración autobiográfica, el ensayo y la dramatización teatral con los personajes retratados por el pintor; Salvia y Marinero intentan, con una fortuna desigual en el metraje, restituir el exuberante universo del aragonés inscrito en un período de la historia de España no menos complejo de componer. Comienza con el paisaje de la localidad de Fuendetodos (Zaragoza) y un plano de una placa conmemorativa de 1913: “En esta humilde casa nació para el honor de la patria y asombro del arte el insigne pintor Francisco Goya Lucientes”. A partir de ahí se suceden planos cortos de autorretratos y firmas del pintor de distintas etapas para construir una evolución rápida del pintor y su voz —equivalente al alma— trascendiendo el tiempo. El texto teatral de Camón Aznar constituye la base de un guión con numerosas voces, que van desde el propio Goya —con la potente locución del actor de doblaje Francisco Sánchez— a la duquesa de Alba —Ana María Saizar—, pasando por personajes ficticios de los *Caprichos* (particularmente intensas son las líneas de texto del “Asno”, dramatizadas por el actor radiofónico Rafael de Penagos).

La película se articula a través de los cuadros del pintor entre los que se intercalan los lugares reales de palacios, paisajes y ciudades; igual que en la ya citada *Las pinturas negras* de C. Anwander, se introducen estrategias procedentes de la historia del arte como el análisis iconográfico de los detalles subalternos (orejas, cabellos, ramas, piedras) procedentes del método morelliano; asimismo, el film está lleno de asociaciones simbólicas mediante sobreimpresionados o encadenados algo toscos que evocan pendularmente a los impresionistas del cine francés y a los montajes de la vanguardia soviética. También se efectúan expansiones más allá del cuadro, como si fueran dioramas tridimensionales, donde conviven con metáforas más o menos elaboradas: así, se combina el cuadro de *La vendimia* y la caída sobreimpresionada de pétalos de rosas; *El invierno* y paisajes nevados; y el concepto universal de la guerra a través de la *Carga de los mamelucos*, *Fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*, *Desastres de la guerra*, etcétera, cuyas imágenes son modificadas por otras adyacentes y ajenas a la producción del pintor. El filme concluye con la alternancia de las texturas del campo aragonés y las formas terrosas del enigmático lienzo del *Perro semihundido* o *El perro* (1819-1823) para deslizarse hacia *Duelo a garrotazos* —también perteneciente a la serie de las pinturas negras— donde la cámara bascula a izquierda y derecha del cuadro para reproducir el movimiento de los personajes. A estos planos le sigue la imagen de un volcán en erupción, explosiones viradas hacia el color rojo y una gran letra equis que ocupa toda la pantalla que comienza a sangrar.

A pesar de que el artículo de Lázaro Sebastián y Sanz Ferreruela recoge exhaustivamente las producciones relacionadas con el pintor, tanto de ficción como documentales, no obstante, no han detectado algunas peculiaridades en el discurso de este largometraje. Quisiera detenerme unos instantes en esta cuestión. Esta es, quizá, la parte que contiene una expresión, tanto textual como icónica, más poetizada. El documental *Goya* es rico en rimas y contrapuntos visuales, en diálogos modulados mediante fragmentos de las composiciones y asociaciones de ideas (por ejemplo, un plano de fusiles apoyados unos en otros recuerda al yugo y las flechas falangistas, otro encuadre similar, recuerda vagamente a la forma de la esvástica); el segmento dedicado a la guerra de Independencia, casi un tercio del filme, contiene metraje de archivo de planos de varias campanas tañendo, gente corriendo a protegerse de los bombardeos o un volcán en erupción en el que se insertan fracciones de personajes pintados procedentes

22. LÁZARO SEBASTIÁN, FRANCISCO JAVIER y SANZ FERRERUELA, Fernando, *op. cit.*, pág. 194.

de los aguafuertes de los *Desastres* y del cuadro de los *Fusilamientos* junto a fugaces planos de ruinas que hemos identificado como de Belchite. Esta ciudad, conviene recordarlo, fue uno de los lugares clave para detener el avance de los franceses durante la invasión, pero también, y más importante para nuestra argumentación, fue escenario de la batalla que tuvo lugar en 1937 durante la guerra civil. En consecuencia, la ciudad quedó prácticamente arrasada y sus ruinas quedaron como testigo mudo de cómo el ejército nacional resistió a la “barbarie roja”; tras la contienda se procedió a construir *ex novo* el nuevo enclave urbano a través de los mecanismos de la Dirección General de Regiones Devastadas y así las “cenizas nuevas” servirían como mito fundacional de los héroes del Nuevo Estado²³. Belchite es, por consiguiente, un lugar densamente connotado²⁴. Pero en lo que concierne a las personas del bando vencido, conviene recordar también cómo, tras la guerra civil, el bando nacional procedió a depurar a miles de profesionales mediante el denominado Tribunal de Responsabilidades Políticas. De este modo, muchos funcionarios, profesores, médicos o arquitectos en su calidad de vencidos (y, por tanto, enemigos de la causa nacional, por tanto, anti-españoles) y en función de la implicación con el legítimo gobierno republicano podían sufrir reeducaciones, el despojamiento de títulos y méritos profesionales o penas de prisión. En el caso del profesor Camón Aznar (1898-1979), criado en una familia conservadora pero con juveniles inclinaciones izquierdistas, fue destituido de la cátedra de teoría de la literatura y de las artes que ocupaba desde 1927 en la Universidad de Salamanca y se le depuró con sanción de traslado forzoso a la Universidad de Zaragoza y hasta 1942 no obtuvo de nuevo el cargo de catedrático de arte medieval en la Universidad Central (actual Universidad Complutense de Madrid). Asimismo, la extensa producción escrita de Camón Aznar abarca no solo literatura científica, centrada en historia, crítica, teoría estética, sino también el cultivo de poesía, teatro y novela, y se destacó por su acentuado eclecticismo de tradición y contemporaneidad y, sobre todo, por sus intentos de interpretar las obras de arte bajo la lente de la subjetividad²⁵. A falta de comprobar los expedientes de censura en el Archivo General de la Administración, habría ciertos indicios de estos subtextos que están contradiciendo veladamente la imagen oficial del genio español del pintor.

Como hemos avisado al principio de nuestro artículo, estas notas forman parte de una investigación de mayor calado que busca esclarecer cuáles son los procedimientos de estructuración y construcción de determinados imaginarios y estereotipos, cuáles son las razones de sus mutaciones y cómo se deslizan mensajes ideológicos por producciones cinematográficas aparentemente inocuas como son los documentales de temática artística y patrimonial.

Que la obra pictórica y gráfica de Goya ha trascendido los límites de la historia del arte y forma parte de la herencia cultural es, manifiestamente, redundar en un lugar común. Sin embargo, a la luz de los ejemplos presentados (aunque la cantidad de los mismos obligaba a realizar una selección) hemos podido ver cómo, a partir del concepto inicial de documental de arte se ejecutaba un trayecto a través de la configuración icónica de la *españolidad* en Goya (que ya hemos observado cuáles son sus límites e imposiciones) y al mismo tiempo, de sus metáforas universales. No obstante, por esta misma razón,

23. FOXÁ, Agustín de, *Vértice*, 1 (abril 1937): “Necesitamos ruinas recientes, cenizas nuevas, frescos despojos; eran precisos el ábside quebrado, el carbón en la viga y la vidriera rota”, “Arquitectura hermosa de las ruinas”, s.pág.

24. A este respecto es muy interesante la recuperación de la memoria del lugar en la instalación del artista Francesc Torres Belchite/South Bronx (1988), véase el texto sobre el particular de GONZÁLEZ MADRID, María José, “Revisiones, recuperaciones: miradas sobre la Guerra civil española desde el arte contemporáneo”, en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, CSIC, 2000, págs. 271-287.

25. Cf. PASAMAR ALZURIA, Gonzalo y PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, *Diccionario Akal de Historiadores españoles contemporáneos*, Madrid, Akal, págs. 153-155.

resulta muy complicado su confiscación partidista desde instancias estatales, en concreto del franquismo que es el período estudiado. A diferencia de las imágenes tomadas de Velázquez y el Greco —susceptibles de verse integradas en la retórica de aparato imperialista—, los cuadros de Goya, y me atrevería a afirmar que la propia figura del pintor, son irreductibles a ese proceso. Pese a que dichas instancias intentan construir un relato que abunde en el mito de la españolidad y lo español, y pese a que el pintor participa de asuntos estereotipadamente “españoles”, como los toros, las disposiciones del poder en los retratos palaciegos o la ferocidad ibérica y su firmeza ante cualquier invasor, parece factible que cuadros como los *Fusilamientos* o *Duelo a garrotazos* no se puedan asimilar a una única nacionalidad y traspasen las rígidas fronteras del espacio y tiempos definidos. Al respecto de la configuración visual de los cuadros de Goya traducida al cosmos fílmico resulta insoslayable su “cinematografiabilidad” y cómo ha influido tan decisivamente no solo en las primeras vanguardias de los impresionistas a Picasso, sino también en cómo es pionera en construir de manera absolutamente moderna (que diría Baudelaire) discursos visuales de una complejidad y, al mismo tiempo, una sencillez difícil de comprender aún hoy.

Referencias filmográficas

HERNÁNDEZ Sanjuán, Manuel, *Aquel Madrid de Goya*, Hemic Films (prod.), 1944, DVD telecinado de 16 mm, (9 min).

ELORRIETA, JOSÉ María, *Goya*, Universitas Films (prod.), 1948, 35 mm, (9 min).

LÓPEZ CLEMENTE, José y HERNÁNDEZ SANJUÁN, Manuel, *Los desastres de la guerra*, Studio Films (prod.), 1953, DVD telecinado de 35 mm, (10 min).

LÓPEZ CLEMENTE, José y HERNÁNDEZ SANJUÁN, Manuel, *Cacería en El Prado*, (no consta productora, ¿Studio Films?), 1954, 16 mm, (10 min).

LÓPEZ CLEMENTE, José, *La tauromaquia*, Studio Films (prod.), 1954, 35 mm (10 min).

FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús, *España 1800*, Tarfe films (prod.), 1958, DVD telecinado de 35 mm, (29 min 48s).

OCHOA, José, *Goya, una vida apasionada*, Urania Films (prod.), 1957, 35 mm (39 min 51s).

ANWANDER, Christian, *Las pinturas negras de Goya*, NO-DO (prod.), 1959, DVD telecinado de 16 mm (16 min 10s).

FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús, *El Museo del Prado. Goya II*, Comisaría de Extensión Cultural del Ministerio de Educación Nacional (prod.), 1966, 16 mm, (10 min).

FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús, *La España de Goya*, Marina Films (prod.), 1970, 35 mm, (28 min).

SALVIA, Rafael J. y MARINERO, Manuel, *Goya*, Goya Producciones Cinematográficas (prod.), 35 mm, 1974 (84 min).

Referencias bibliográficas

- BENET, Vicente, *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona: Paidós, 2013.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte español del siglo xx. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid: CSIC, 2000.
- CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio, ZUNZUNEGUI, Santos (dirs.), *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña: Vía Láctea, 2005.
- CATALÁ, José María, CERDÁN, Josexo y TORREIRO, Casimiro (coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Madrid: Cátedra, 2001.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Madrid: Cátedra, 2013.
- FANÉS, Félix, *CIFESA, la antorcha de los éxitos*, Valencia: Institución Alfonso El Magnánimo, 1982.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *30 años de documental de arte en España (Filmografía y estudio)*, Madrid: Escuela Oficial de Cinematografía, 1967.
- GUBERN, Román, *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, 2009.
- LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier y SANZ FERRERUELA, Fernando, “Goya en el cine documental español entre las décadas de los cuarenta y ochenta: tratamientos sociológicos, ideológicos y estéticos”, *Artigrama*, núm. 25, 2010.
- LÓPEZ CLEMENTE, José, *Cine documental español*, Madrid: Rialp, 1960.
- ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona: Paidós, 1995.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Diccionario temático del cine*, Madrid: Cátedra, 2004.
- TODOROV, Tzvetan, *Goya. A la sombra de las luces*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.
- TRANCHE, Rafael R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid: Cátedra, 2006.
- ZENOBI, Laura, *La construcción del mito de Franco. De jefe de la Legión a Caudillo de España*, Madrid: Cátedra, 2011.

***Les Peintures noires au temps de leurs premiers critiques :
une réserve dans le discours historiographique
sur l'œuvre de Goya.***

Eva Sebbagh

Résumé : Les *Peintures noires* de Francisco Goya y Lucientes n'ont pas toujours été au centre d'une attention médiatique de l'ampleur de celle qu'on leur connaît aujourd'hui. Au contraire, largement ignorées du grand public, elles ont longtemps été marginalisées dans l'ensemble du discours produit sur l'œuvre de Goya. Il fallut attendre la seconde moitié du XXe siècle et le célèbre ouvrage de Malraux pour assister à leur pleine réhabilitation esthétique. C'est cet intervalle de temps entre le moment de leur conception secrète et celui de leur succès public, cet interstice d'incertitude dans lequel se sont développés les premiers commentaires critiques des quatorze peintures murales de la « Maison du Sourd », qu'il s'agit ici d'étudier.

Mots-clés : *Peintures noires*, Goya, « Maison du Sourd », fresques, historiographie, critique.

Resumen : Las *Pinturas negras* de Francisco Goya y Lucientes no fueron siempre el centro de una atención mediática tan fuerte como la de hoy. Al contrario, ampliamente desconocidas por el gran público, durante mucho tiempo fueron marginadas en el conjunto del discurso existente sobre la obra de Goya. Fue necesario esperar la segunda mitad del siglo XX y el famoso libro de Malraux para asistir a su total rehabilitación estética. Se trata aquí de estudiar este intervalo de tiempo entre el momento de su concepción secreta y el de su éxito público, este intersticio de incertidumbre en el cual se desarrollaron los primeros comentarios críticos de las catorce pinturas murales de la “Quinta del Sordo”.

Palabras claves : *Pinturas negras*, Goya, “Quinta del Sordo”, frescos, historiografía, crítico.

« À quoi bon la critique? ¹ »

Surprenante d'ingénuité, cette courte question posée par Charles Baudelaire en préambule à l'un de ses écrits sur le Salon de 1846 suffit pourtant à amorcer une réflexion de fond sur la raison d'être du discours critique. En rendant problématique une justification qui *a priori* ne faisait l'objet d'aucun doute, Baudelaire en son temps nous incite effectivement – et en toute lucidité – à ne pas préjuger du bien-fondé d'un phénomène littéraire alors très en vogue. Interpellé par la simplicité de la formulation et placé spontanément lui-même en position de juge, le lecteur est ainsi amené à dépasser le caractère provocateur du scepticisme de l'auteur et à admettre la justesse du questionnement téléologique engagé.

Or ce procès fait à la légitimité de la critique se trouve d'autant plus pertinent dans le cas très particulier des quatorze œuvres de Goya communément connues sous le nom de « Peintures noires ». Réalisées à l'huile, entre 1819 et 1823, directement sur les murs des deux étages de la maison de campagne du peintre – la dénommée « Quinta del Sordo » ou « Maison du Sourd » –, ces peintures n'étaient pas destinées à être vues et commentées par le public. Elles furent exécutées dans l'intimité, comme décorations intérieures d'un environnement strictement privé. Par leur conception, ces fresques

1. BAUDELAIRE, Charles, “À quoi bon la critique?”, in *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 140-143.

échappent ainsi au dispositif traditionnel de la réception artistique où, selon Umberto Eco, « [...] l'artiste qui produit sait qu'il structure à travers son objet un *message* : il ne peut ignorer qu'il travaille pour un *récepteur*² » : non seulement Goya n'avait pas prémédité la visibilité publique de ses réalisations, mais en réalité il ne l'avait pas même souhaitée. La propre valeur esthétique des peintures murales de la « Maison du Sourde » se révèle ainsi relativement discutable car l'ensemble pictural tel que l'a conçu le peintre avant de s'exiler en France ne prévoyait le regard extérieur d'aucun spectateur autre que lui-même; un regard pourtant inhérent à la définition de l'objet d'art.

Dans cette mesure, au-delà du paradoxe, l'apparition des *Peintures noires* dans les écrits sur Goya dès le XIX^e siècle relève d'une anomalie qui, après Baudelaire, continue concrètement d'interroger la légitimité du discours critique. L'actuel engouement public pour le cycle pictural exposé au Musée du Prado et la récente prolifération des publications à ce sujet rendent aujourd'hui la question d'autant plus digne d'intérêt. Il s'agit donc de savoir de quelle manière et à partir de quand ce détournement de la nature intime des œuvres a pu s'opérer, sans qu'il n'en reste visiblement de traces. Comment le vœu de silence fait par l'artiste s'est-il peu à peu transmué en motif discursif inépuisable pour les critiques, jusqu'à forger l'image désormais mythique des *Peintures noires* comme monument du patrimoine artistique mondial et nœud gordien de l'œuvre de Goya?

Pour ce faire, il faut retourner au moment de l'affleurement de l'intérêt critique, se restreindre à l'étude des premiers commentateurs qui se situaient en aval du mythe. À cet égard, trois ouvrages – celui de Laurent Mathéron en 1858, de Charles Yriarte en 1867, et plus tard d'André Malraux en 1950 – font encore aujourd'hui figure d'autorité. Ils occupent une position fondamentale dans l'historiographie sur Goya qui rend pertinente l'étude de la place qu'ils réservent aux quatorze peintures murales de la « Maison du Sourde » d'un point de vue à la fois qualitatif et quantitatif, aussi bien depuis la perspective de leur contenu discursif que de leur matériel illustratif. Bien que d'époques différentes, les trois ouvrages critiques nous permettront ainsi de produire un bref panorama de ce qui pourrait se proposer comme la « protohistoire » des *Peintures noires*; un premier temps de leur historiographie qui remonterait au silence de Mathéron, trouverait son plein essor dans la perplexité d'Yriarte, pour enfin s'achever au moment charnière où Malraux établit durablement les quatorze œuvres comme point d'aboutissement de toute l'œuvre de Goya.

Le silence critique

Contre toute attente, et en dépit de leur caractère insolite, on ne trouve nulle trace écrite de l'existence des fresques de la « Maison du Sourde » du vivant de Goya. Les quelques quarante années qui suivent leur exécution ne sont pas beaucoup plus fructueuses de ce point de vue.

Ce silence est particulièrement frappant dans le livre de Théophile Gautier, *Voyage en Espagne* (1845), un texte important en tant qu'il est l'un des premiers récits à faire connaître Goya au public français, puis européen lorsqu'il est traduit en anglais en 1851 – anticipant ainsi le rôle fondamental joué par la France dans la diffusion de la renommée de l'artiste. De fait, malgré une longue digression qui s'attache à décrire la « verve démonographique³ », caractéristique selon l'auteur du style goyesque, les œuvres ne sont à aucun moment mentionnées, pas même dans la brève allusion faite à la maison de campagne de l'artiste, qui se limite au constat suivant : « Il avait, près de Madrid, une *casa del campo* délicieuse, où il donnait des fêtes et où il avait son atelier⁴ ».

2. ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1962, p. 11.

3. GAUTIER Théophile, *Voyage en Espagne*, «VIII. Le Prado», Paris, Gallimard, 1981, p. 161.

4. *Ibid.*, p. 156.

Une présence fantôme dans les textes

Un tel oubli semble indiquer que Gautier, sans doute comme la plupart des commentateurs du milieu du XIX^e siècle, ne connaissait pas les peintures murales. Dans les ouvrages critiques français et espagnols de cette époque, celles-ci n'apparaissent d'ailleurs que de manière très laconique, à la différence des *Caprices* et d'œuvres plus officielles de l'artiste. Pas de « Peintures noires » à proprement parler donc, car l'emploi d'une qualification générique n'aurait été nécessaire qu'en présence d'un intérêt public suffisamment significatif. Or le nombre d'auteurs qui a alors pris – ne serait-ce que très brièvement – en considération ces peintures, est si réduit qu'il nous autorise ici à en faire l'énumération.

Une brève mention apparaît d'abord en 1834, cinq années après la mort du peintre, dans un article anonyme du périodique *Le Magasin Pittoresque* : « [Goya] habitait une villa délicieuse près de la capitale espagnole; il y vivait en artiste autant qu'en seigneur, et il en avait peint lui-même toutes les murailles ⁵ ». Il n'est pas fait allusion aux peintures en particulier, le ton est anecdotique et l'indication ne saurait être plus vague. Le même phénomène se répète dans le premier texte de Valentín Carderera consacré à Goya, à peine un an plus tard : « Goya poseía perfectamente la práctica de su arte, tanto en la pintura al óleo como en la al temple y fresco; en éste último género es muy notable lo que pintó en dos bóvedas menores de la iglesia metropolitana del Pilar, de Zaragoza; en todo el techo y lunetos de la de San Antonio de la Florida, y en una casa de campo que posee su hijo, próxima al Manzanares ⁶ ». Si l'auteur insiste plus ici sur la dimension technique, la référence aux œuvres de la « Maison du Sourd » à la fin de la longue énumération chronologique se perd dans la même absence de précision que précédemment.

De sorte que dans un premier temps, les *Peintures noires* n'existent ni au niveau discursif ni aux yeux du public. Leur présence diffuse dans les textes ne fait que suggérer que les commentateurs en avaient entendu parler et que le silence persistant de la critique était lié à des causes plus profondes que le simple manque de curiosité.

Des œuvres hors de portée

L'accès restreint à la « Maison du Sourd » – qui n'a cessé d'être une propriété privée jusqu'au moment de sa destruction autour de 1910 – a sans doute contraint la critique du XIX^e siècle à une certaine réserve et explique que le bruit de l'existence des peintures se soit relativement peu répandu avant leur transfert sur toile. À la différence des quatorze tableaux exposés aujourd'hui publiquement au Musée du Prado, les fresques d'origine pouvaient en effet être perçues de manière très variable. La contemplation directe des peintures était ou chose courante pour les résidents, ou ne pouvait être que fortuite pour le visiteur occasionnel; et, dans le premier cas, la familiarité avec le caractère ornemental des décorations murales limitait probablement leur appréciation esthétique.

Dans ces conditions, et à une époque de faible développement des transports publics, la connaissance des *Peintures noires* ne pouvait être que de seconde main; le livre de 1858 écrit par Laurent Mathéron (1823-1905) en donne la preuve. Ce texte constitue une nouvelle étape dans l'historiographie sur Goya et anticipe le succès posthume de l'artiste. Après les références isolées, les articles ponctuels des périodiques et les brefs essais sur la vie et l'œuvre du peintre, il est en effet considéré comme la première somme jamais réalisée sur Goya. L'ouvrage qui était destiné à un public d'amateurs français présente les caractéristiques des récits biographiques dix-neuviémistes : il s'agit d'une narration presque

5. ANÓNIMO, « Peintres espagnols. Francisco Goya y Lucientes », in *Le Magasin Pittoresque*, Paris, 1834, p. 324.

6. CARDERERA Valentín, « Biografía de D. Francisco de Goya, pintor », in *El Artista* (1835), article tiré du livre d'Enrique Lafuente Ferrari, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, 1947, p. 304.

« costumbrista » qui n'hésite pas à avoir recours au ressort fictionnel – à l'invention de dialogues par exemple – pour donner plus de relief au personnage principal et compléter les connaissances de l'auteur lorsque celles-ci faisaient défaut.

Les deux allusions superficielles aux *Peintures noires* dans le texte de Mathéron montrent bien qu'il n'a pas eu accès aux peintures. La plus claire, qui apparaît au chapitre VIII, évoque une particularité technique, comme le faisait déjà Valentín Carderera en 1834, mais cette fois l'allégation repose sur une tournure impersonnelle qui exclut la responsabilité de l'auteur : « On assure qu'il a exécuté ainsi, sans se servir une fois de son pinceau, toutes les fresques de sa villa [...] ». Les œuvres sont aussi qualifiées à deux reprises de « peintures de mœurs d'une haute saveur locale », une dénomination correspondant à l'image conventionnelle que l'on pourrait se faire de la décoration intérieure d'une maison de campagne mais dont l'inadéquation, dans le cas présent, atteste de l'ignorance de l'auteur. L'observation plus précise du texte de Mathéron semble d'ailleurs confirmer qu'il s'est inspiré d'écrits antérieurs (nous soulignons) :

« Quand les cercles de la Cour lui en laissaient le loisir, il réunissait ses amis dans sa villa des bords du Manzanarès, à deux pas de Madrid, et leur offrait des *fêtes ravissantes* où tous les arts se donnaient la main pour charmer les sens et l'esprit. Il avait transporté son *atelier* de prédilection dans cette *délicieuse retraite*, et il l'avait ornée sur toutes les faces de *peintures de mœurs d'une haute saveur locale* ; l'imagination du maître de logis s'était librement épanchée dans ces scènes populaires qui étonnent encore par leur vigueur et leur originalité⁷ ».

Malgré l'extrapolation romanesque, l'image des « fêtes ravissantes » puis celles de l'atelier et de la « délicieuse retraite » rappellent beaucoup la description donnée par Gautier : « Il avait, près de Madrid, une *casa del campo délicieuse*, où il donnait des *fêtes* et où il avait son *atelier* ». Cette parenté se révèle d'autant plus fondée que Mathéron cite en bibliographie un article de Gautier récupéré mot pour mot pour la rédaction du *Voyage en Espagne*⁸. L'usage répété de l'adjectif « délicieux », déjà présent dans l'article anonyme du *Magasin Pittoresque* à travers la mention d'une « villa délicieuse », achève de convaincre de l'existence de procédés de calque à différents niveaux et du peu d'informations alors à la disposition de la critique.

Un hapax artistique

Cela dit, d'autres facteurs au-delà des raisons pratiques ont sans doute nourri la réserve de la première critique. En dépit du statut de Premier Peintre du roi de leur créateur, les quatorze peintures échappent d'abord à l'impératif de la commande; un système qui a régi le marché de l'art jusqu'au début du XXe siècle et qui faisait dépendre chaque artiste de la bonne volonté d'un commanditaire susceptible de lui imposer thèmes, compositions et pigments. Lorsque Goya réalise ces œuvres à la fin de sa vie, il est isolé dans sa maison de campagne et hors de portée des exigences de la Cour. La gratuité de son geste et la destination intime de l'ensemble, en tant qu'entorses aux conventions artistiques du XIXe siècle, faisaient donc déjà obstacle au commentaire critique. Comme l'a souligné Antonio Saura plus tard, les *Peintures noires* sont caractérisées par leur « parfaite inutilité sociale », ce qui en fait « une île à part dans l'Histoire de l'Art⁹ » dans la mesure où l'idée d'« insularité » renvoie bien en même temps à une unité hermétique aux intrusions extérieures et à une entité totalement indépendante.

7. MATHÉRON, Laurent, «VII», *Goya*, Paris, Schulz et Thuillier, 1858, sans pagination.

8. Il s'agit de l'article «Francisco Goya y Lucientes», in *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire : revue des tableaux et des estampes anciennes, des objets d'art et de curiosité*, 1842, p. 337-345.

9. SAURA, Antonio, *Le chien de Goya*, Paris, 1996, p. 9.

L'économie de l'organisation formelle des œuvres et l'absence de contextualisation narrative des différentes scènes n'ont pu que renforcer le désarroi d'une critique encore très attachée au recours à l'anecdote. En marge des modes de pensée plastique traditionnels, le langage pictural des *Peintures noires* s'est ainsi pendant longtemps dérobé au discours critique comme un hapax de sens inintelligible et donc incommunicable. Faute de mieux, les capacités intellectuelles du vieil artiste malade ont été remises en question et les clés interprétatives d'autres séries telles que les *Caprices* ou les *Disparates* appliquées à tort à l'ensemble peint. Finalement, « las pinturas que Goya dejó como zarpazos en las paredes de la Quinta del Sordo son catorce [...] ¹⁰ » : pendant longtemps on ne peut rien dire de plus sur ces réalisations que l'artiste lui-même a abandonnées et laissées sans signature comme pour achever de défier l'entendement d'un spectateur inopportun. L'ouvrage de Mathéron est à ce titre emblématique d'une première tendance historiographique privée matériellement et idéologiquement de l'accès aux peintures murales de la « Maison du Sourd » et d'un ensemble de critiques contraints de se limiter au constat rapide de l'existence de ces « coups de griffes » ; de ces traces dont la gratuité et la violence ne peuvent qu'inviter à la perplexité.

Première description et premières images : le témoignage inédit d'Yriarte

Un peu plus tard, c'est sous l'impulsion du texte d'un autre français que cette tendance s'infléchit. Il s'agit de l'ouvrage de Charles Yriarte (1832-1898) publié en 1867 qui annonce dès son introduction, et jusque dans son très long titre, un travail de recherche plus complet et plus rigoureux que celui de son prédécesseur, Laurent Mathéron. L'essor rapide du chemin de fer, en facilitant la collecte d'informations et surtout en autorisant l'accès direct à la « Maison du Sourd », a sans doute favorisé la réalisation de cette ambition car l'auteur donne effectivement pour la première fois un témoignage direct de l'existence des œuvres et une image individuelle relativement fidèle de chacune d'entre elles. Un chapitre de six pages est même finalement entièrement dédié à la maison de campagne et à ses fresques¹¹.

Sont proposées aussi pour la première fois au lecteur trois représentations gravées des peintures – dans leur ordre d'apparition, *les Politiques*, *Promenade de l'Inquisition* et *le Saturne* – avec en guise de frontispice une reproduction de la façade de la propriété de Goya [1].

10. VALDEAVELLANO, Luis García (de), « Ante las pinturas de la quinta del sordo », in *Arte Español. Revista de la sociedad de amigos del arte*, Madrid, 1928, IX, p. 339.

11. YRIARTE, Charles, « Chapitre septième. La Maison de Goya », in *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre*, Paris, Henri Plon, 1867, p. 91-96.



Fig. 1. Chapitre d'Yriarte dédié à la « Maison du Sourd » et à ses fresques¹² © DR

En un temps où les moyens techniques n'autorisaient encore que rarement les reproductions des œuvres à investir l'espace textuel, le public n'avait au mieux pu voir que quelques unes des gravures de Goya. L'impact d'une telle innovation était donc considérable et autorisait l'auteur à affirmer : « le but spécial de l'ouvrage que nous présentons au public est de faire connaître le Goya peintre ¹³».

Satisfaire la curiosité de l'amateur bourgeois

Ainsi, comme Mathéron et avec la même approche chrono-thématique, Yriarte s'adresse au lecteur dans le but de lui donner une image plus complète de Goya à un moment où l'artiste est essentiellement connu pour ses gravures. Dans le cadre spécifique de la seconde moitié du XIXe siècle français, la montée en puissance d'une bourgeoisie qui s'intéresse de plus en plus au monde culturel engendre le renouveau d'une tradition critique héritée de l'âge des Salons et consacre la situation privilégiée de Paris dans l'édition des livres d'art alors que l'Espagne – accablée par une succession de crises internes – accuse encore un retard dans ce domaine. De nombreux ouvrages, plus détaillés et mieux documentés, paraissent et commencent à étudier les relations entre les artistes et leur temps. Les

12. *Première page du septième chapitre de l'ouvrage de Charles Yriarte*, Paris, Henri Plon, 1867, dans : « Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre », Charles Yriarte, p. 91.

13. YRIARTE, Charles, « Avant-propos », in *Goya, op. cit.*, p. I.

progrès en matière d'illustration et la multiplication de courts articles qui dressent des listes de lieux incontournables à visiter répondent à la demande croissante d'un nouveau genre d'amateurs séduits par l'idée d'un « tourisme artistique ».

L'ouvrage d'Yriarte et la nouvelle visibilité qu'il offre des *Peintures noires* s'inscrivent pleinement dans ce contexte particulier; l'assimilation ponctuelle du lecteur à un voyageur¹⁴ et le positionnement de l'auteur comme guide de la « Maison du Sourd » en sont d'ailleurs des preuves. La dimension initiatique de la description apparaît même clairement à travers le ton didactique du narrateur : « [Goya] se laissa aller à son goût pour le décousu et le vague, il donna donc toute carrière à sa libre facture. Le spectateur prévenu cependant accepte le parti pris brutal et ne tient compte que de la fougue du pinceau, de la délicatesse du ton et de l'énergie des expressions ¹⁵». On peut enfin remarquer que tout au long du livre les quatorze œuvres sont présentées comme des objets à ce point insolites qu'ils auraient été dignes de figurer dans les Cabinets de Curiosités des siècles précédents. Dès son avant-propos, Yriarte parle en effet de « peintures monumentales d'un caractère curieux » puis le même adjectif est répété plus loin dans les expressions « curieuses ébauches » et « peintures extrêmement curieuses ¹⁶». En se présentant comme visiteur, l'auteur assume ainsi le double rôle d'initiateur et d'incitateur. À la fois narrateur et spectateur, il éveille un désir de contemplation en communiquant l'expérience de sa propre perplexité.

La précarité de la « chrysalide goyesque »

La description de Charles Yriarte n'avait cependant pas qu'un but touristique : il s'agissait aussi de conserver la mémoire d'œuvres condamnées à disparaître. Le verdict de leur fin prochaine était en effet sans appel : l'application de la couche de peinture directement sur le plâtre, *al secco*¹⁷; le progressif délabrement de la « Maison du Sourd » – probablement accéléré par le défilé d'un grand nombre de propriétaires – et l'état déjà avancé de détérioration dans lequel se trouvaient les fresques empêchait quiconque d'envisager un autre dénouement. Le diagnostic fataliste posé par Yriarte n'est donc pas surprenant :

« Nous croyons, en effet, qu'il ne sera pas possible de sauver ces curieuses ébauches. Goya a peint à même le mur, à l'huile, et non pas à la fresque, et ces murs sont construits en brique crue séchée au soleil; ils se fendent malgré les étais. Enlever la couche peinte et conserver les ébauches serait matériellement impossible, quelle que fût d'ailleurs la somme dépensée. [...] La maison de Goya et les peintures avec elle sont donc condamnées à mort ¹⁸».

En l'absence de moyens techniques permettant d'imaginer le transfert sur toile qui allait effectivement être réalisé, l'avenir de l'ensemble plastique était en effet inextricablement lié à celui de l'édifice. Cette unité de destins est d'ailleurs perceptible jusque dans les titres donnés aux premiers textes abordant le sujet. Outre le choix d'Yriarte de nommer son chapitre « La maison de Goya », l'article de Gregorio Cruzada Vilaamil en 1868, que Glendinning identifie comme le premier sur les *Peintures noires*¹⁹, s'intitule ainsi « La casa del sordo » sans aucune allusion aux peintures ni à Goya.

14. *Ibid.*, p. II.

15. *Ibid.*, p. 95.

16. *Ibid.*, p. 92.

17. Cette technique utilisée par Goya pour réaliser les *Peintures noires* se distingue de la méthode traditionnelle, dite *al fresco*, où une réaction chimique entre le support et les pigments est censée protéger la couche picturale colorée.

18. YRIARTE, Charles, « Chapitre septième. La Maison de Goya », in *Goya, op. cit.*, p. 92.

19. GLENDINNING, Nigel, « The Strange Translation of Goya's Black Paintings », in *The Burlington-Magazine*, Londres, 1975, vol. CXVII, n.° 868, p. 465.

Cette référence exclusive au lieu de conservation semble déjà présager de l'irréversible perte des fresques. La précarité matérielle des œuvres ajoute ainsi une nouvelle raison à l'intérêt limité de la critique : non seulement l'inachèvement des réalisations permettait de douter de leur réelle valeur mais étant donné leur piètre état, il n'était pas nécessaire de s'attarder plus longuement sur le sujet. Dans leur contexte premier, les quatorze peintures correspondaient davantage à l'idée que l'on se fait aujourd'hui d'une « performance » artistique, ou selon Nigel Glendinning de l'« action painting »²⁰, mais faute d'une telle catégorie elles n'étaient que de mauvaises esquisses. En prenant acte de l'existence des œuvres malgré leur caractère éphémère, le témoignage critique d'Yriarte parvenait pour la première et dernière fois à soumettre les peintures à l'épreuve d'un regard extérieur en respectant leur si particulier confinement. Il faisait ainsi sans le savoir entrer son livre dans l'Histoire et assurait à sa description une place de choix dans l'ensemble du discours ultérieurement produit sur les *Peintures noires*.

Une influence romantique?

La valeur documentaire de l'ouvrage d'Yriarte tient aussi à sa marque idéologique. L'univers cauchemardesque du romantisme noir est présent dès la première page de description des peintures à travers l'usage abondant de mots appartenant au champ lexical de la monstruosité comme « être affreux », « être terrible », « épouvantable », « mauvais rêve », « genre ultra-fantastique », « diable gigantesque », « êtres hybrides » ou « cloaque immonde ». Par la suite, cette influence apparaît aussi bien dans le choix des images que dans la verve de l'auteur. Une référence à Delacroix devient ainsi dans le même temps un hommage à la figure symbolique du romantisme français et une expression hyperbolique du caractère insolite des fresques : « Ce ne sont pas des œuvres, ce sont des ébauches furibondes, dont les esquisses les plus heurtées d'Eugène Delacroix ne donnent pas idée ». La mention des « ébauches furibondes », qui dans la même page se transforment à la faveur d'un jeu de mot en « débauches de couleur », semble faire de la fougue du trait le gage de l'inspiration de l'artiste et achève de convaincre de l'empreinte romantique du texte²¹.

La présence conjointe de cette influence idéologique et d'un important dispositif rhétorique établissent une représentation des *Peintures noires* qui continue pourtant d'être trop superficielle pour pouvoir entrer dans l'interprétation directe des œuvres. L'inconsistance du critère de neutralité et l'absence persistante de données matérielles précises, qui conduit par exemple l'auteur à attribuer par erreur la construction de la « Maison du Sourd » à l'artiste, ne sont finalement pas si éloignées de l'ignorance de Mathéron. En 1867, le témoignage de Charles Yriarte n'est donc qu'un pas en avant qui invite à un degré supérieur de perplexité.

Malraux ou la transition historiographique

Il faut attendre le milieu du XXe siècle et l'essai d'André Malraux (1901-1976) pour que cette situation change. En dépit de l'exposition publique des peintures au Musée du Prado à partir de 1898, les réactions critiques restent en effet encore longtemps très sporadiques. À la différence du reste de la production de Goya, qui se prêta très vite à toutes sortes de commentaires, les quatorze peintures murales de la « Maison du Sourd » même transposées sous forme de toiles conservent leur irrégularité et continuent d'échapper à tout système d'intelligibilité ou, selon un concept proposé par Hans Robert

20. *Id.*, *Goya and his critics*, Londres, Yale University Press, 1977, p. 74.

21. YRIARTE, Charles, « Chapitre septième. La Maison de Goya », in *Goya, op. cit.*, p. 93 et 95.

Jauss, à l'« horizon d'attente » du destinataire²². Le fait que le transfert sur toile ait considérablement affecté l'intégrité des œuvres ajoute une donnée supplémentaire au problème. Au moment où Malraux écrit, non seulement l'unité originelle des fresques a disparu mais une partie de leur première histoire est sur le point d'être effacée par la nouvelle autonomie que chacun des quatorze tableaux est amené à avoir par rapport aux autres.

L'auteur du *Saturne (Essai sur Goya)* de 1950 opère ainsi la médiation entre deux paradigmes critiques. Avec Malraux les œuvres naissent comme objet d'étude et la fascination laisse une place pour l'analyse. Les *Peintures noires* deviennent le point d'aboutissement et le principe explicatif de toute l'œuvre goyescque et, dès le titre, le leitmotiv de la peinture qui était alors sans doute la plus représentative de l'ensemble pictural annonce le caractère novateur de la position critique adoptée. Malgré l'intervalle de temps qui sépare cet ouvrage de celui d'Yriarte, le livre de Malraux peut donc être considéré comme l'ultime jalon d'une historiographie française de précurseurs.

Un nom pour la postérité

Quoique tardive, la disparition des nombreuses périphrases qui désignaient les quatorze fresques au bénéfice de l'expression unique de « Peintures noires » n'est sans doute pas étrangère à la fortune critique actuelle de l'ensemble pictural. L'apparition d'une dénomination fixe facilitait la référence aux œuvres – alors que celles-ci n'avaient même pas été baptisées²³ – et assurait le maintien de leur unité comme cycle après leur transfert sur quatorze toiles individuelles. Naissant du constat premier de l'obscurité de la couleur et du sens des peintures, elle avait l'avantage de fournir un cadre générique éloquent et à la portée de tous. En faisant consensus, la nouvelle expression permettait enfin d'isoler un objet d'étude autonome dont il ne restait plus qu'à proposer une interprétation, d'où son caractère décisif d'un point de vue historiographique.

Si le succès de cette qualification est rétrospectivement avéré, son usage ne s'est imposé que progressivement. On commencerait à parler de « Peintures noires » en 1928, entre l'article de Luis García de Valdeavellano²⁴, qui n'emploie pas encore ce nom, et le livre de Juan de la Encina - *Goya en zig-zag : bosquejo de interpretación biográfica* – qui mentionne peu les peintures mais utilise l'expression à plusieurs reprises²⁵. Pourtant, vingt ans après, dans l'ouvrage de Malraux, l'expression n'apparaît que deux fois, entre guillemets et sans majuscules : « Les “peintures noires” de la Maison du Sourd n'ont évidemment pas la rutilance des tableaux qui leur sont contemporains; mais les seconds ne nient pas moins le réel que les premières, qui les appellent : et en sont inséparables », et un peu plus loin dans la même page, « les “peintures noires” sont de grands *Disparates* [...] ²⁶ ». La typographie semble suggérer le caractère inusité de la référence et laisse penser que les quatorze œuvres sont encore en 1950 peu mentionnées comme ensemble signifiant. En se servant des deux allusions pour se référer à d'autres réalisations de l'artiste, Malraux démontre d'ailleurs qu'au moment charnière où il écrit, les fresques n'existent pas encore de manière pleinement autonome pour la critique.

22. JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 54.

23. YRIARTE, Charles, « Chapitre septième. La Maison de Goya », in *Goya, op. cit.*, p. 93.

24. VALDEAVELLANO, Luis García (de), « Ante las pinturas de la quinta del sordo », in *op. cit.*, p. 336-341.

25. ENCINA, Juan (de la), *Goya en zig-zag : bosquejo de interpretación biográfica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, [1928], p. 41, 43, 110, 112 et 150.

26. MALRAUX, André, *Saturne (Essai sur Goya)*, Paris, Galerie de la Pléiade, 1950, p. 141.

Une œuvre charnière

En se plaçant entièrement sous le signe du *Saturne*, l'ouvrage de 1950 assure ainsi la transition entre deux modèles critiques : il annonce la nouvelle centralité des *Peintures noires* tout en perpétuant la lignée des chroniques du siècle précédent. L'ambition de Malraux n'est en effet ni d'atteindre l'exhaustivité ni d'ouvrir de nouvelles pistes d'investigation, mais de proposer une approche érudite à partir de l'hypothèse très personnelle – déjà ébauchée dans *Les Voix du silence* (1951) – que Goya incarne une rupture, celle de l'art moderne. La perspective chronologique n'empêche pas l'auteur de se promener librement dans l'étendue de l'Histoire de l'art pour éclairer certains aspects de l'esthétique goyesque. Malgré la succession des digressions, l'omniprésence de la voix auctoriale confère au texte une unité singulière, notamment grâce au recours fréquent aux italiques; par exemple : « Goya aussi est un prophète; *mais il ne sait pas exactement de quoi*²⁷ ». L'intitulé des différentes parties est également révélateur de l'implication continue de Malraux dans son texte. C'est particulièrement le cas de celui du chapitre V – « Ne les éveille pas! » – qui annonce avec beaucoup de spiritualité le thème fantasmagorique des *Peintures noires*.

La figure charismatique de l'intellectuel se retrouve ainsi au centre de l'ensemble de l'ouvrage. En dépit de la ligne directrice annoncée dans le titre, les allusions aux *Peintures noires* ne sont d'ailleurs pas si nombreuses. Le leitmotiv du *Saturne* n'apparaît que ponctuellement au détour de phrases qui ne mentionnent pas le cycle pictural : « Dans le crépuscule où disparaît l'ombre d'Arlequin commence à monter le sanglant Saturne, comme l'inlassable imprécation de Sade efface le feston des conteurs galants²⁸»; ou encore, « ce n'est pas vers Dieu qu'il [Goya] tâtonne, mais vers un sacré antérieur et sans salut, vers l'éternel Saturne²⁹ ». Au milieu de plusieurs courtes indications descriptives sur les œuvres, l'évocation de *La Leocadia* se révèle même plutôt imprécise en supposant la présence d'un lit derrière le personnage féminin au lieu de la tombe qui effectivement s'y trouve³⁰. La notoriété de Malraux et la qualité de son style littéraire ne sont par conséquent pas totalement étrangères au succès public de l'essai, même s'il faut bien reconnaître que celui-ci est le premier à formuler si clairement la modernité des réalisations de la « Maison du Sourd » et à se confronter de manière si concrète à l'abîme d'intelligibilité imposé par les peintures.

Le rôle phare du matériel illustratif

Le caractère indiscutablement novateur de ses choix éditoriaux ne fait que confirmer la position clé du livre de Malraux dans l'historiographie des *Peintures noires*. Outre l'accessibilité du format réduit, un nombre considérable d'illustrations de très bonne qualité anticipent le rôle crucial joué ultérieurement par les images dans l'ensemble de la bibliographie sur Goya. À deux doubles-pages près³¹, les reproductions des œuvres de l'artiste sont stratégiquement implantées partout dans le texte comme pour contrebalancer les incessantes incursions de l'auteur dans l'Histoire de l'art. Les quelques clichés, couleur ou noir et blanc, des *Peintures noires* présentent en plus l'intérêt de pouvoir donner au lecteur une visibilité concrète des œuvres : elles leur confèrent une véritable épaisseur en permettant de mieux discerner les différentes nuances de noir et d'identifier plus sûrement les sombres contours des scènes. Même en l'absence de commentaires de l'auteur, ces illustrations des *Peintures noires* sont donc

27. *Ibid.*, p. 59.

28. *Ibid.*, p. 78.

29. *Ibid.*, p. 89.

30. *Ibid.*, p. 140.

31. *Ibid.*, p. 78-79 et 112-113.

loin d'avoir une fonction périphérique. Elles se surimpriment au texte pour s'imposer comme référents visuels constants et donner l'impression finale d'une omniprésence des œuvres dans le discours.

. La répétition incontournable de l'illustration du *Saturne* à deux moments cruciaux de la lecture, au tout début et à l'extrême fin, est à cet égard significative. La première image de la peinture apparaît dès la couverture comme un pacte de lecture [2] : elle annonce la perspective critique et propose au lecteur un référent principal. Le titre divisé en deux parties, « Saturne » et « Essai sur Goya », encadre l'illustration de manière à mettre en évidence le lien étroit entre le texte et l'œuvre. Le rouge des caractères typographiques semble d'ailleurs consolider ce lien en suggérant le contour sanglant du corps dévoré invisible dans la reproduction en noir et blanc présentée. Une deuxième reproduction du *Saturne* achève de confirmer le rôle stratégique des images et de celle-ci en particulier. Elle intervient en guise de conclusion, comme pour appuyer de manière définitive le propos de l'auteur et souligner l'impact de la fameuse dernière phrase : « Ensuite, commence la peinture moderne ³²».

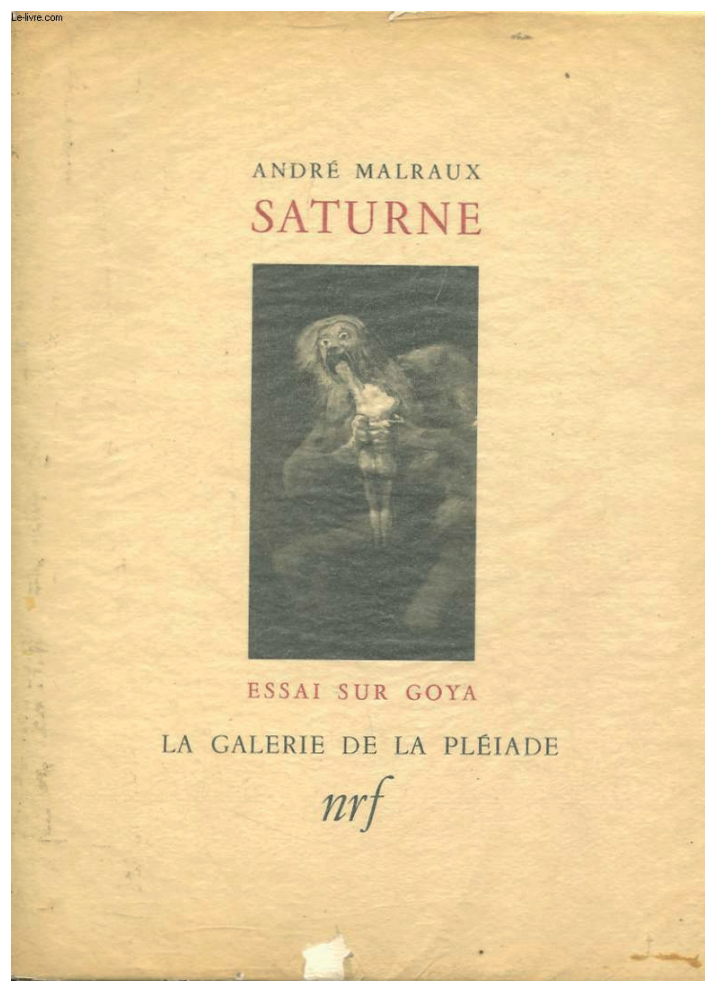


Fig. 2. Couverture du livre de Malraux³³ © DR

L'innovation du dispositif illustratif de l'ouvrage de Malraux tient enfin à la présence de 5 détails parmi les 13 représentations proposées des *Peintures noires*. En offrant une vision rapprochée des œuvres, ces détails semblent en effet promettre une analyse plus précise des peintures. Par leur intermédiaire,

32. *Ibid.*, p. 178.

33. *Couverture du Saturne d'André Malraux*, Paris, Galerie de la Pléiade, 1950, dans : « Saturne (Essai sur Goya) », André Malraux, première de couverture.

les quatorze fresques finissent donc par s'abstraire de manière irréversible des murs de la « Maison du Sourde » et deviennent un objet d'étude autonome pour le regard du spécialiste érudit comme pour celui du modeste lecteur. En ceci, le nouveau rôle assumé par les images, autant si ce n'est plus que le discours lui-même, autorise définitivement à parler d'un ouvrage précurseur. Il réalise la médiation vers un nouveau modèle critique et amène à penser que Malraux marque effectivement la fin d'une première réception réservée, ou le début de la modernité de l'historiographie de l'ensemble pictural.

En somme, avant les *Peintures noires*, il y a les quatorze peintures murales de la « Maison du Sourde ». Désormais omniprésentes dans les monographies et les articles, constamment citées et même déclinées en objets souvenirs, les mystérieuses œuvres de Goya saturent l'espace critique dédié à l'artiste. Mais cette toute nouvelle attention médiatique dont jouissent les toiles exposées au Musée du Prado a fait oublier le silence historiographique qui leur a d'abord – et pendant longtemps – été réservé. La reconstitution des premiers temps de la réception critique des *Peintures noires* se révèle pourtant essentielle pour prendre la pleine mesure du caractère insolite de l'engouement collectif actuel. L'accueil critique plus que mitigé fait aux quatorze peintures murales au XIXe siècle rappelle en effet le premier accès limité aux œuvres, la quasi « invisibilité » à laquelle les a destinées Goya et enfin la prise de conscience tardive de leur valeur esthétique.

« À quoi bon la critique? », demandait Baudelaire : dans le cas précis des *Peintures noires* ce sont les premiers commentateurs français qui ont forgé le succès public des peintures en amont puis en aval de leur transfert sur toile. Mathéron, Yriarte et Malraux ont été, chacun à leur manière, des pionniers dans leurs écrits sur Goya et incarnent, l'un après l'autre, trois changements de cap dans l'historiographie des *Peintures noires*. De l'invisibilité à la fascination en passant par la perplexité, ces auteurs ont écrit en creux les premières lignes de la « success story » du cycle pictural, remplissant ainsi un rôle fondamental à un moment où les œuvres étaient encore marquées par le secret dans lequel elles furent conçues, en un temps où elles avaient toujours à passer l'épreuve d'un regard critique qui ne pouvait pas encore se porter garant de leur particulière beauté.

Références bibliographiques

Sources

MALRAUX, André, *Saturne (Essai sur Goya)*, Paris, Galerie de la Pléiade, 1950.

MATHÉRON, Laurent, *Goya*, Paris, Schulz et Thuillier, 1858.

YRIARTE, Charles, *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre*, Paris, Henri Plon, 1867.

Sur Goya et les *Peintures noires*

ANÓNIMO, « Peintres espagnols. Francisco Goya y Lucientes », in *Le Magasin Pittoresque*, Paris, 1834, p. 324-325.

CARDERERA, Valentín, « Biografía de D. Francisco de Goya, pintor », in *El Artista*, 1835; texte tiré du livre d'Enrique Lafuente Ferrari, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, p. 302-305.

ENCINA, Juan (de la), *Goya en zig-zag : bosquejo de interpretación biográfica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, [1928].

GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne*, Paris, Gallimard, 1981, [1845].

GLENDINNING, Nigel, « The Strange Translation of Goya's Black Paintings », in *The Burlington-Magazine*, Londres, 1975, vol. CXVII, n.º 868, p. 465-479.

--- , *Goya and his critics*, Londres, Yale University Press, 1977.

SAURA, Antonio, *Le chien de Goya*, Paris, L'Échoppe, 1996.

VALDEAVELLANO, Luis García (de), « Ante las pinturas de la quinta del sordo », in *Arte Español. Revista de la sociedad de amigos del arte*, Madrid, 1928, IX, p. 336-341.

Autres

BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, 1999.

ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1962.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

De la peinture à la photographie : étude autour de la figure du Chien de Goya

Corinne Cristini

Résumé : Dans cette étude, il s'agit de proposer une nouvelle lecture de l'œuvre mythique de Francisco de Goya *Le Chien*, extraite des *Peintures Noires* (1820-1823), par le truchement du support photographique. En effet, la photographie du *Chien* de Goya prise par le photographe Jean Laurent dans la *Quinta* probablement en 1874, avant le transfert sur toile de l'œuvre et sa restauration par le peintre Martínez Cubells, suggère de nouvelles approches de cette peinture et vient enrichir les lectures philosophiques et artistiques existantes, notamment celles d'André Malraux et d'Antonio Saura. Trace précieuse de ce qui *a été*, la photographie n'échappe pas néanmoins à ses propres limites.

Mots-clés : Goya, *Peintures noires*, Le Chien, photographie, Jean Laurent

Resumen : En este estudio, se trata de proponer una nueva lectura de la obra mítica de Francisco de Goya *El Perro* sacada de las *Pinturas negras* (1820-1823) mediante el soporte fotográfico. En efecto, la fotografía del *Perro* de Goya que sin duda fue sacada en 1874 por el fotógrafo Jean Laurent en la *Quinta* antes del traslado a lienzo de la obra y su restauración por el pintor Martínez Cubells sugiere nuevos acercamientos a semejante pintura y permite enriquecer las lecturas filosóficas y artísticas existentes, particularmente las de André Malraux y Antonio Saura. Huella valiosa de lo que *ha sido*, la fotografía no escapa sin embargo a sus propios límites.

Palabras clave : Goya, *Pinturas negras*, El Perro, fotografía, Jean Laurent

Le 27 février 1819, Francisco de Goya fait l'acquisition d'une maison de campagne sur les rives du Manzanares, connue sous le nom de *Quinta del sordo*. C'est dans cet espace privilégié que l'artiste peint, entre 1820 et 1823, à même le mur, à l'huile, – on dirait aujourd'hui « a secco », « à sec » c'est-à-dire sur un enduit sec –, et non pas à la fresque, comme on l'a cru longtemps, ces quatorze *Peintures Noires*. Si l'ensemble de ces peintures murales relève de ce que Nigel Glendinning, le grand spécialiste de Goya, a défini dans son ouvrage de 2008 *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya* comme « le paradigme de l'originalité et de l'énigme¹ », le *Chien* (*El Perro*) constitue, parmi les œuvres du corpus, l'une des plus insaisissables et des plus hermétiques. C'est autour de cette figure aujourd'hui mythique du *Chien* que s'articule notre interrogation à partir d'un support qui n'est plus uniquement la peinture, mais la photographie au collodion de cette œuvre prise par le photographe Jean Laurent dans la *Quinta*, vraisemblablement en 1874. Rappelons que Jean Laurent, à l'instar de Charles Clifford, est l'une des figures dominantes dans le panorama de la photographie espagnole de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle.

Après un bref historique retraçant les étapes de cette *peinture noire* de son support d'origine (à la *Quinta del Sordo*) à son transfert sur toile, en passant par sa reproduction photographique – un négatif sur plaque de verre au collodion – et son exposition au Musée du Prado, on questionnera l'apport de la photographie dans l'approche de cette œuvre picturale. Il s'agira de confronter ce nouveau regard avec

1. GLENDINNING, Nigel, *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya* (traduction de Marta García Gato), Salamanca, Ediciones universidad de Salamanca, 2008, p. 119.

les différentes thèses en présence, notamment celle d'André Malraux qui s'est imposée depuis 1950 avec son étude monographique *Saturne, Essai sur Goya*², et qui fait du *Chien* le symbole même de l'angoisse métaphysique. En mai 2010, la thèse du professeur en histoire de l'art Carlos Foradada Baldellou remet ce questionnement à l'honneur³. Les lectures de l'œuvre picturale ne correspondent-elles pas également à l'horizon d'attentes et à l'esprit d'une époque ? L'image décontextualisée – telle une citation picturale – devient un symbole en soi, une allégorie qui n'est plus étudiée pour elle-même, mais pour ce qu'elle incarne. Enfin, nous verrons comment, en passant d'un support à un autre, d'un « espace discursif » à un autre pour reprendre la terminologie de Rosalind Krauss dans *Le photographique*⁴, notre regard sur la peinture originale peut être aussi limité par le prisme de la photographie.

Genèse des *Peintures Noires*⁵ et du *Chien*

Les peintures de Goya occupaient les deux niveaux de la maison : le rez-de-chaussée censé être la salle à manger, et le premier étage, le salon. Dès que l'on s'intéresse à l'inventaire des éléments présents dans la *Quinta*, on constate que les commentaires divergent. L'inventaire établi par l'ami de Goya, Antonio Brugada, après la mort du peintre, en 1828, fait état de quinze peintures, sept au rez-de-chaussée et huit à l'étage⁶. On reviendra par la suite sur le problème posé par le nombre de peintures de la *Quinta*, à savoir quatorze ou quinze à l'origine. En 1867, Charles Yriarte évoque la présence de six peintures au rez-de-chaussée⁷ : *Les Vieillards* (correspondant à *Dos frailes*), *La Romería de San Isidro*, *Judith et Holopherne*, *Saturne dévorant ses enfants*, *Le Gran Cabrón* (ou *El Aquelarre*) et *La Leocadia*, mais il en mentionne sept dans son catalogue ; il ajoute *Deux vieilles femmes mangeant à la gamelle* qui correspondrait à la peinture *Dos viejos comiendo*. Aujourd'hui, la critique reconnaît unanimement la présence de ces sept peintures au rez-de-chaussée.

La peinture qui nous intéresse – Le Chien (*Perro ou Perro semi hundido*) – se trouvait au premier étage. Yriarte la nomme *Un chien luttant contre le courant*⁸, et il nous rappelle qu'à l'étage se trouvaient également six autres peintures *l'Asmodée*, *Promenade du Saint Office*, *Deux femmes riant à gorge déployée* (correspondant à *Dos mujeres y un hombre*), *Les Politiques* (connu aussi comme *La Lectura*), *Les Gardes de bœufs* (c'est-à-dire *Duelo a garrotazos*), et *Les Parques*. D'après lui, une huitième peinture, susceptible de présenter un intérêt particulier dans notre étude, se serait trouvée sur la même paroi que *Le Chien*, de l'autre côté de la porte d'entrée. Elle aurait été achetée par le Marquis de Salamanque pour son palais de Vista Alegre, ce que Charles Yriarte souligne à deux reprises : « M. de Salamanca a réussi, à force d'argent, à enlever l'une de ces peintures qui serait non pas de Goya, mais de son fils. Il a choisi

2. MALRAUX, André, *Saturne. Essai sur Goya*, Paris, Nrf, 1950, La Galerie de la Pléiade.

3. FORADADA BALDELLOU, Carlos, « *La implicación del espectador en el espacio pictórico de las Pinturas Negras de Goya. Recursos, técnica y procedimientos* », Tesis doctoral, Director David Pérez Rodrigo, Universidad politécnica de Valencia, mayo 2010.

4. KRAUSS, Rosalind, *Le photographique : Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 37-56.

5. Pour plus de précisions sur l'historique des *Peintures Noires* et sur le photographe Jean Laurent, voir CRISTINI, Corinne, « D'un support à un autre : l'apport des photographies de Jean Laurent dans la mise en lumière des *Pinturas Negras* de Francisco de Goya », *L'Âge d'Or/Revue Arts et Savoirs*, revue électronique LISAA/EMHIS, Image dans le monde ibérique et ibéro-américain, Université Paris-Est, Marne-La-Vallée, n°4, hiver 2011.

6. Cité par GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, Ana, dans son article « La Quinta del Sordo y las Pinturas Negras de Goya », in *Jean Laurent, un fotógrafo francés en la España del siglo XIX*, Madrid, Ministerio de Educación y cultura, 1996, p. 120.

7. YRIARTE, Charles, *Goya: sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre*, Paris, Plon, 1867, p. 140-141. Les titres des peintures correspondent à ceux mentionnés par Yriarte dans son catalogue des œuvres de la *Quinta*.

8. *Ibid.*, p. 140.

la mieux conservée et non la plus importante⁹ » ; « À droite de cette porte, deux compositions, celle de gauche n'existe plus. Elle a été vendue à M. de Salamanca¹⁰ ». De son côté, José Manuel Arnaíz, dans son ouvrage *Las Pinturas Negras de Goya*, émet l'hypothèse que la peinture dénommée « Cabezas en un paisaje » appartenant aujourd'hui à une collection privée newyorkaise (New York, Collection Stanley Moss), aurait fait partie à l'origine de ces peintures murales et se serait trouvée au premier étage, à cet emplacement¹¹.

En ce qui concerne l'historique de la maison, il faut rappeler qu'après avoir été cédée en septembre 1823 au petit-fils de Goya, Pío Mariano de Goya, puis au fils Javier Goya, elle reste propriété de la famille Goya jusqu'en 1859 où elle est vendue à Segundo Colmenares. La *Quinta* est acquise par Louis Rodolphe Coumont le 27 novembre 1863. Carlos Teixidor¹² nous rappelle qu'entre 1985 et 1992, María del Carmen Torrecillas Fernández, alors conservatrice à l'Institut du patrimoine culturel de Madrid, découvre les négatifs de Laurent représentant les *Peintures Noires*, et émet l'hypothèse que ces photos auraient été prises par Laurent entre 1863 et 1866¹³. Cette hypothèse semble renforcée par les propos de Charles Yriarte lui-même dans sa monographie sur Goya de 1867, ainsi que par les illustrations qui accompagnent l'ouvrage, obtenues selon la légende, d'après photos. De la plume de Charles Yriarte, on apprend que « M. Coumont a même fait photographier cette œuvre et [la] [lui] a communiquée¹⁴ ». Jusqu'à une date récente, les spécialistes de la photographie pensaient que les négatifs de Laurent avaient servi de modèles aux dessinateurs et aux graveurs pour illustrer l'ouvrage de Charles Yriarte. Toutefois, de récents travaux de Carlos Teixidor publiés en décembre 2011 dans *Descubrir el arte* ont remis en question ces hypothèses. Dans son article « Fotografías de Laurent en la Quinta de Goya », il signale que des informations techniques précises, notamment les numéros topographiques inscrits sur les négatifs désignant l'endroit où Jean Laurent conservait ses plaques, ont révélé que les photos avaient été prises plus tardivement, après 1870, puisqu'elles appartiennent à des archives datant de cette période et plus précisément en 1874 :

Cada uno de los negativos de vidrio, de esta serie, lleva un número topográfico antiguo, que indica el armario y la ranura donde se colocaron en el archivo de Laurent, alternándose con otros negativos de otros temas. Todos los negativos de las Pinturas Negras fueron asignados al "armario H", y nunca cambiaron a otros armarios. En los bordes de cada una de estas placas de vidrio se puede leer una inscripción que va desde el "H 381" hasta el "H 410". El armario H contenía inicialmente negativos realizados en los años 1870-1871, como muchas vistas del palacio y los jardines de La Granja (Segovia). Lo cierto es que parte de esos negativos de La Granja fueron cambiados al "armario Ta", dejando libres unos huecos que fueron rellenados con fotografías del año 1874¹⁵.

9. *Ibid.*, p. 92.

10. *Ibid.*, p. 94.

11. ARNAÍZ, José Manuel, *Las pinturas negras de Goya*, Madrid, Antiquaria, 1996, p. 29.

12. Carlos Teixidor est conservateur à l'Institut du patrimoine culturel de Madrid (Archivo Ruiz Vernacci) et spécialiste des photographies de Jean Laurent.

13. TEIXIDOR, Carlos, « Fotografías de Laurent en la Quinta de Goya », *Descubrir el arte*, n°154, Diciembre 2011, p. 50. Voir, à ce propos, les articles de TORRECILLAS FERNÁNDEZ, María del Carmen, « Nueva documentación sobre las pinturas de la Quinta del Sordo de Goya », *Boletín del Museo del Prado*, t. VI, n°17, 1985, p. 87-96 et « Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por J. Laurent », *Boletín del Museo del Prado*, t. XIII, n°31, 1992, p. 57-69.

14. YRIARTE, Charles, *op. cit.*, p. 92.

15. TEIXIDOR, Carlos, « Fotografías de Laurent en la Quinta de Goya », *art. cit.*, p. 51.

Par ailleurs, la légende des photos confirmerait également la nouvelle datation de Carlos Teixidor. C'est à partir de 1870 que Laurent colle une bande de papier sur ses plaques de verre pour indiquer, entre autres, son nom, le titre de l'image ou encore le numéro de catalogage. En revanche, la précision « Au Musée du Prado » a probablement été rajoutée postérieurement (par l'un des héritiers de Laurent) dans la mesure où les quatorze *Peintures Noires* se trouvent réunies au Musée du Prado en 1898 et que Jean Laurent décède en 1886. Ana Gutiérrez Martínez émet l'hypothèse suivante : les négatifs ont dû être « rangés dans les fonds pendant des années jusqu'au jour où l'on plaça les peintures dans les salles du musée et qu'elles acquièrent par conséquent une valeur commerciale¹⁶ », ce qui expliquerait qu'on ait rajouté sur les négatifs l'indication « Au Musée du Prado », alors que les peintures photographiées étaient celles de la *Quinta*, et non celles du Prado.

Rappelons que le 8 mars 1873, le Baron Frédéric Émile d'Erlanger acquit la Maison de Goya et décida de transposer les peintures murales sur toile dans l'intention de les vendre, opération coûteuse et délicate qu'il confia entre 1874 et 1878 à Salvador Martínez Cubells (1845-1914), peintre et restaurateur en chef du Musée du Prado de 1869 à 1895. La nouvelle datation des photographies des *Peintures Noires* de Jean Laurent est d'un grand apport dans notre étude du *Chien* et des autres peintures dans la mesure où elle révélerait la visée documentaire et testimoniale des photos de Laurent, ce qui apparaît comme un projet d'une grande modernité pour l'époque. L'une des caractéristiques de ces photos qui semble corroborer la thèse de Carlos Teixidor, c'est qu'elles donnent à voir une règle graduée disposée sur chacune des *Peintures Noires*. Cette règle d'un mètre constitue ainsi une échelle graphique qui permet de connaître la taille réelle de la peinture originale et qui sera un outil d'une grande importance lors des travaux de restauration des peintures murales.

En 1878, cinq de ces peintures sont présentées à l'Exposition Universelle de Paris qui se tient au Trocadéro. Le *Perro* n'y figure pas. Au Musée du Prado, dans les salles où sont exposées les *Peintures Noires*, il est signalé que le Baron d'Erlanger tenta en vain de les vendre à l'Exposition Universelle de Paris de 1878. Rappelons qu'en France, au début du XIX^{ème}, Goya était connu essentiellement pour ses gravures satiriques des *Caprichos*, et moins pour ses peintures. En 1881, le Baron d'Erlanger en fait don à l'Etat pour le Musée du Prado. Elles sont acceptées par décret royal du 20 décembre 1881. Pendant quelques années, quatre des *Peintures Noires* (*Saturne*, *Judith*, *Réunion de lecteurs* et *Deux femmes riant*) sont exposées à la Présidence du Conseil des Ministres. Les quatorze *Peintures Noires* sont enfin réunies au Musée du Prado le 3 mars 1898 par un décret royal datant du 24 novembre 1890, mais ce n'est qu'en 1900 qu'elles figurent enfin dans le catalogue du Musée du Prado¹⁷.

En 1985, la découverte, aux Archives Ruiz Vernacci, de trois négatifs de Laurent représentant *La Leocadia*, *Saturno devorando a su hijo* et *El Santo Oficio* a permis de lever le voile sur certaines énigmes et d'apporter de précieuses informations sur les peintures murales originales ; les autres négatifs sont retrouvés en 1992¹⁸. Il est à remarquer, par ailleurs, que vers le milieu des années 1980, ces deux techniques que sont la photographie et la radiographie ont contribué à révéler l'œuvre de Goya, véritable « palimpseste ».

16. GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, Ana, « La Quinta del Sordo y las Pinturas Negras de Goya », in *Jean Laurent, un fotógrafo francés...*, op. cit., p. 122.

17. DE SALAS, Xavier, in SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Goya et ses peintures noires à la « Quinta del Sordo »*, Paris, R. Laffont, 1964, p. 82.

18. TORRECILLAS FERNÁNDEZ, María del Carmen, « Nueva documentación sobre las pinturas de la Quinta del Sordo de Goya », *Boletín del Museo del Prado*, t. VI, n°17, 1985, p. 87-96 et « Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por J. Laurent », *Boletín del Museo del Prado*, t. XIII, n°31, 1992, p. 57-69.

Apport de la photographie dans la lecture du *Chien* de Goya

Jean Laurent. Tirage moderne par contact à partir du négatif original
27 x 36 cm F. Goya. 2579. *Tête de chien* (au Musée du Prado).
© Archivo Ruiz Vernacci, IPCE. Ministerio de Cultura. Espagne

Le photographe Jean Laurent (1816-1886)

Avant de nous pencher sur ce que révèlent les négatifs sur verre de Jean Laurent et de mettre en perspective la photographie et la peinture restaurée du *Chien*, nous présenterons brièvement ce grand photographe de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle qui, à l'instar de Charles Clifford, a marqué considérablement la photographie espagnole de cette époque. Originaire de France, Laurent s'installe à Madrid en 1843, alors qu'il n'est pas encore photographe.

En 1856, Jean Laurent commence à être connu en Espagne essentiellement comme photographe portraitiste. L'établissement Laurent qui s'ouvre à Paris, vers 1868, rue Richelieu, apparaît comme une succursale de l'atelier de Madrid. À la différence de Charles Clifford, Jean Laurent entreprend rapidement la commercialisation de ses épreuves photographiques et s'entoure d'assistants dont le plus connu sera José Martínez Sánchez. En 1861, il devient le photographe officiel de la Reine Isabelle II et publie son premier catalogue – faisant office aussi de catalogue de vente – *Catálogo de los retratos que se venden en casa de J. Laurent, fotógrafo de Su Majestad La Reina, suivi en 1863 de Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent. Celebridades contemporáneas, trajes y costumbres nacionales, vistas estereoscópicas de*

España y de Tetuán, Obras artísticas. Mentionnons également : le *Catalogue des principaux tableaux des musées d'Espagne reproduits en photographie (1^{ère} et 2^{ème} séries) comprenant les principaux chefs-d'œuvre du Musée royal de Madrid* – dénomination du Musée du Prado à l'origine – de 1867, ou encore *Œuvres d'art en photographie. L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque* (1872).

Laurent fait partie de ces photographes qui se sont intéressés à des genres variés en photographie : qu'il s'agisse de portraits de « types *costumbristas* », de photographies relatives aux grands travaux d'urbanisation, ou encore de reproductions de chef-d'œuvres artistiques. Étant donné le rôle prédominant joué par ce photographe durant cette période, et plus encore après la mort de Charles Clifford en 1863, il ne semble pas étonnant qu'on lui ait confié la mission de photographier les *Peintures Noires* de la *Quinta del Sordo*.

De la peinture à la photographie : un nouveau regard sur le Chien de Goya

Quel est l'apport de la photographie dans la mise en lumière d'une œuvre aussi énigmatique que le *Chien*, considérée comme une icône de la modernité ? Dans le cas des *Peintures Noires*, c'est-à-dire d'une œuvre qui n'existe plus en l'état original aujourd'hui, la problématique habituelle concernant les rapports photographie/peinture ne se posent pas dans les mêmes termes. Dans la mesure où nous avons hérité seulement des restaurations sur toile des peintures murales et non des œuvres originales *in situ*, la valeur de témoignage de la photographie, sa valeur indicielle, prend ici tout son poids. Elle incarne pleinement le noème de la photographie défini par Roland Barthes dans *La Chambre claire*, unique trace de *ce qui a été* et, ici, pourrait-on ajouter « de ce qui a été peint » : « La photo est littéralement une émanation du référent. [...] Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec [ce] qui a été photographié¹⁹ ».

Rappelons que les négatifs sur verre des *Peintures noires*, découverts entre 1985 et 1992, ont permis aux critiques tels que José Manuel Arnaíz, Valeriano Bozal, entre autres, d'apporter un regard nouveau sur ces œuvres, notamment sur deux d'entre elles « *Duelo a Garrotazos* » et « *El Perro* » pour lesquelles se pose plus nettement encore le problème de la restauration effectuée entre 1874 et 1875 par Salvador Martínez Cubells selon la technique du marouflage. En 2010, dans la revue d'art *Goya*, Carlos Foradada Baldellou, alors professeur des Beaux-Arts à l'Université de Zaragoza, rend compte de ses travaux sur l'apport de la photographie de Laurent dans la redécouverte des *Peintures Noires* et sur le travail de restauration de Martínez Cubells²⁰. Face aux multiples lectures que le *Chien* de Goya a suscitées du XIX^{ème} siècle à nos jours, la photographie de la peinture invite aujourd'hui à de nouvelles perspectives d'études.

Rappelons qu'en 1950, dans son essai sur Goya qu'il intitule *Saturne*, Malraux met à l'honneur les *Peintures Noires* à la lumière desquelles il analyse l'ensemble de l'œuvre goyesque et toute sa modernité – ce qui était novateur à l'époque dans la critique sur Goya axée jusqu'alors sur la figure du peintre de cour – en mettant l'accent sur la transgression qu'opère l'artiste qui récuse l'harmonie du monde. Malraux s'attache à montrer comment tout un versant de l'œuvre de Goya, notamment ses gravures et ses *Peintures Noires*, a partie liée avec le démoniaque, le fantastique et la folie : « Ce qu'on appelle le réalisme de Goya lui est moins donné, comme le prétend chacun – et lui-même ! – par l'observation,

19. BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 126-127.

20. FORADADA BALDELLOU, Carlos, « Los contenidos originales de las *Pinturas Negras* de Goya en las fotografías de Laurent. Las conclusiones de un largo proceso », *Goya, Revista de Arte*, n°333, 2010, p. 320-339.

qu'apporté par le fantastique²¹ ». Sous la plume de Malraux, Goya devient le « plus grand interprète de l'angoisse qu'ait connu l'occident²² ». Et à propos des *Peintures Noires*, de souligner : « Son imagination compose à peine, elle ressuscite avec angoisse les formes perdues dans les ténèbres de la Genèse²³ ». Le regard que Malraux porte sur *le Chien* de Goya est marqué du sceau de la tragédie : « Les bergers combattants, le Chien sont enlisés²⁴ » écrit-il. Cette approche métaphysique, existentielle – voire même nihiliste – du Chien est celle qui a perduré dans une mémoire collective ou un inconscient collectif, ce qui explique qu'elle ait influencé et nourri l'imaginaire des artistes et des critiques tout au long du XX^{ème} siècle. L'œuvre du peintre Antonio Saura, où le motif du Chien de Goya se fait obsessionnel de 1957 à 1992, prolonge ces réflexions plastiques et philosophiques :

Y si el perro, además de ser cancerbero del reino de los muertos, imagen del terror nocturno, símbolo profético del tiempo, criatura en el gran desierto del mundo, alegoría renacentista de la ascensión del espíritu, emblema de la fidelidad y de la melancolía, fuese también, en plástica simbiosis, un retrato, una metáfora de un retrato humano, una reflexión sobre nuestra propia condición, y por qué no, un autorretrato del propio Goya transformado en perro²⁵ ?

Ce chien est-il en train de s'enliser ou, au contraire, d'émerger et de se sauver ? L'animal surgit-il du sable, de la terre, ou s'embourbe-t-il dans des sables mouvants ? Il a pu être considéré tout à la fois dans une tradition culturelle comme l'incarnation de la mélancolie (Folke Nordström), de la fidélité au-delà de la mort (Glendinning), ou encore comme une parabole de la fin du monde²⁶ ; John F. Moffitt y a vu également un rapprochement avec le cerbère mythologique : « Aquel perro guardián puesto por Plutón, entre los mundos inferior y superior²⁷ ». Ne se donne-t-il pas à voir aussi comme une variation moderne du *memento mori* associé alors à la peinture de *La Leocadia* ? Charles Yriarte, lors de son passage à la *Quinta*, en 1867, soulignait son état d'inachèvement²⁸ – hypothèse qui a été souvent formulée jusqu'à aujourd'hui –, alors qu'Imbert, en 1874, dans *L'Espagne. Splendeurs et Misères*, n'y faisait point référence dans ses commentaires des *Peintures Noires*²⁹.

Face à ces lectures plurielles et fécondes, la photographie du *Chien* réalisée en 1874 *in situ* ouvre sur de nouvelles perspectives d'études. Les négatifs de Laurent opèrent alors comme de véritables « outils à voir³⁰ ». Par exemple, le négatif de la peinture « Duelo a garrotazos » qui se trouvait à l'étage comme *Le Perro* nous a révélé qu'à l'origine, la partie inférieure des jambes des deux personnages était visible, comme l'avait souligné Charles Yriarte en 1867 : ces derniers se battaient sur un pré couvert d'herbe³¹ et ne s'enfonçaient pas dans de la terre ou de la boue, comme le donne à voir aujourd'hui la toile restaurée du Musée Prado ; on comprend que la portée symbolique de l'image s'en trouve modifiée.

21. MALRAUX, André, *Saturne*, *op. cit.*, p. 32.

22. *Ibid.*, p. 125.

23. *Ibid.*, p. 129.

24. *Ibid.*, p. 140.

25. CALVO SERRALLER, FRANCISCO, SAURA, ANTONIO, *Saura : « el perro de Goya », 1957-1992*, Zaragoza, Diputación general de Aragón, 1992, p. 128-129.

26. En ce qui concerne l'ensemble de ces interprétations, voir BOZAL, Valeriano, *op. cit.*, p. 95 et CALVO SERRALLER, FRANCISCO, SAURA, ANTONIO, *op. cit.*, p. 110-128.

27. MOFFITT, JOHN F., « Hacia el esclarecimiento de las pinturas de Goya », *Goya*, n°215, 1990, p. 292.

28. YRIARTE, CHARLES, *Goya: sa biographie...*, *op. cit.*, p. 94.

29. IMBERT, PIERRE-LÉONCE, *L'Espagne, splendeurs et misères : voyage artistique et pittoresque*, Paris, Plon, 1875.

30. L'expression est extraite de MARTIN, Pauline, PARISE, Maddalena, *L'œil photographique de Daniel Arasse. Théories et pratiques d'un regard*, Lyon, Fage éditions, 2012, p. 22.

31. YRIARTE, CHARLES, *op. cit.*, p. 141.

Si l'on considère à présent la photo du *Chien*, on peut être sensible à la présence de deux formes dans le ciel, au dessus de la tête du chien – non perceptibles sur la peinture restaurée – et que des critiques comme José Manuel Arnaíz³² et aujourd'hui Carlos Foradada ont pu identifier comme étant des oiseaux. Si cela était avéré, la présence de ces oiseaux qui retiendraient le regard du chien, ferait de cet espace indéterminé, tragique, symbole du néant et de l'absurde, un espace défini, ancré dans un univers plus familier. Ce détail du vol des oiseaux expliquerait alors l'attitude du chien, le mouvement de sa tête tournée vers le haut et la direction de son regard, loin de « ce regard implorant » que l'on a souligné jusqu'alors. Bien que cet élément novateur induise une nouvelle approche de l'œuvre, il ne lui ôte pas pour autant son caractère énigmatique et ne nous éclaire pas davantage sur la situation du chien, ni sur ce qu'il va advenir de lui. La radiographie du tableau nous laisse entrevoir, dans un état initial de l'œuvre, une tête de chien qui diffère de la version définitive par sa position (elle n'est pas tournée vers le haut), ce qui met en évidence tout le travail de réflexion de l'artiste sur ce motif.

Remarquons que la figure du chien qui participe de l'imaginaire de Goya relève le plus souvent de la thématique de la chasse. La peinture du *Chien* convoque par là même d'autres œuvres de Goya, notamment celles qui composent la première série des « cartons pour tapisserie » de 1775, dédiées à la chasse et destinées à décorer la salle à manger royale à l'Escurial : « Perros y útiles de caza », « La caza de la codorniz », « La caza del jabalí », « Cazador cargando su escopeta », « El cazador con sus perros ». Si l'on est sensible à cette « intra-icongicité », le chien de chasse de Charles IV (*Carlos IV vestido de cazador*, 1799) ne serait-il pas à rapprocher de celui de la *Quinta* par le mouvement de sa tête et par son regard plein d'humanité ?

Toutefois, il faut rester prudent quant à la « révélation photographique » des deux formes assimilées à des oiseaux : elles peuvent être aussi des marques de détérioration de la peinture ; en effet, le négatif photographique du *Chien* a mis en évidence une fissure sur le mur de la *Quinta* qui se prolongeait sur la bordure en trompe-l'œil, ainsi que sur la peinture. Ces marques pourraient provenir également de traînées de collodion humide, technique que le photographe utilisait dans la seconde moitié du XIX^{ème} jusqu'à l'ère du gélatino-bromure d'argent. Remarquons, par ailleurs, que ceux qui ont visité la *Quinta* avant l'opération de transfert des *Peintures Noires* n'ont jamais fait état de la présence de ces oiseaux, et les titres qu'ils ont attribués à cette peinture sont révélateurs à ce propos³³ : « Un chien » (Brugada), « Un chien luttant contre le courant » (Yriarte), « Tête de chien » (Laurent), ou encore d'après le Catalogue du Musée du Prado « Chien enterré dans le sable » (*Perro enterrado en la arena*).

Par ailleurs, s'il est un élément que la photographie a nettement mis en évidence, c'est la présence d'un rocher imposant à droite de l'image qui n'a pas été retenue dans le travail de restauration de Martínez Cubells, cette forme se décelant à peine actuellement sur la peinture restaurée du Musée du Prado. Le décor absent de la peinture sur toile « prend vie » sur cet autre support de la photographie, ce qui confère une toute autre portée à l'œuvre. Le leitmotiv du rocher qui resurgit sur les *Peintures Noires* situées à proximité au premier étage de la *Quinta* (à savoir *Asmodea*, *Las Parcas*, *Duelo a garrotazos*, *El paseo del santo oficio*) semble mettre en évidence la cohérence de cet ensemble et suggère une narration visuelle, une vision presque panoramique des *Peintures Noires*. Malraux avait bien perçu la prégnance du rocher, qui faisait remarquer en 1950 : « Le mystère du rocher vertical que désignent les figures de la vision, de celui du paysage fantastique, c'est le mystère de la vie dans les maisons qui les dominent puisqu'elles semblent inaccessibles³⁴. »

32. ARNAÍZ, José Manuel, *Las pinturas negras de Goya*, Madrid, Antiquaria, 1996, p. 36.

33. *Ibid.*, p. 122. José Manuel Arnaíz propose un relevé détaillé des différents titres qui ont été donnés à la peinture du *Chien* de Goya.

34. MALRAUX, André, *Saturne*, *op.cit.*, p. 138.

Il serait intéressant, pour enrichir cette réflexion, d'intégrer dans cet ensemble la toile connue sous le nom de « *Têtes sur un paysage* » (« *Cabezas en un paisaje* » o « *Grupos de cabezas* ») qui aurait constitué la quinzième peinture de la *Quinta*³⁵. Celle-ci, comme nous l'avions souligné auparavant, se serait trouvée sur le même mur que *Le Chien*, à sa droite. Dans son ouvrage sur les *Peintures Noires*, José Manuel Arnaíz, rapprochant ces deux œuvres, nous montre que la quinzième peinture s'inscrirait dans le prolongement visuel du *Chien*, qu'il s'agisse du motif du talus (de la ligne composant le talus ou le monticule du premier plan) ou du rocher au second plan. Rappelons avec Arnaíz que cette peinture « *Goya. Retrato, capricho con cinco cabezas* » est mentionnée pour la première fois dans l'inventaire des objets qui se trouvaient au Palais de Vista Alegre, alors propriété de l'infante María Luisa Fernanda, et qu'elle sera transférée par la suite au palais sévillan de San Telmo³⁶. Soulignons également les similitudes étonnantes entre la partie latérale droite du rocher sur la peinture *Asmodea* et celle qui apparaît dans *Cabezas en un paisaje*. On est sensible à ces personnages décentrés réduits à leurs têtes ou à leurs bustes qui font irruption dans l'angle inférieur droit des deux tableaux.

Dans le travail d'exécution du rocher, Goya se serait-il inspiré d'un tableau italien du XVII^{ème} siècle de Giovanni Grimaldi Francesco – Il Bolognese – *Paisaje con ríos y barcas* qui se trouve au Musée du Prado³⁷ ? Revisite-t-il son œuvre de jeunesse, revient-il sur ses décors bucoliques, sur les fonds de ses cartons pour tapisserie en les chargeant d'une noirceur nouvelle, de l'angoisse de la solitude, de cette surdité, selon Malraux, libératrice et créatrice ?

Au-delà de ces interprétations plurielles et parfois contradictoires, ce que nous souhaitons mettre en exergue dans cette étude du *Chien* – et qui pourrait s'appliquer également à d'autres *Peintures Noires* – a trait à cette modernité du regard de Goya que Valeriano Bozal a pu définir comme « une philosophie du regard³⁸ ». Par le décentrement des sujets peints, la fragmentation des corps et les jeux de regards, Goya marque une véritable rupture avec les normes esthétiques traditionnelles, et nous laisse entrevoir dans son œuvre comme une intuition ou une sensibilité déjà « photographique » avant l'heure. Rappelons que les premiers travaux sur la photographie de Nicéphore Niepce datent des années 1820-1830, avant la reconnaissance officielle du daguerréotype mis au point par Louis Jacques Mandé Daguerre en 1839. S'il est un élément caractéristique du médium photographique que Goya semble avoir pressenti en peinture, c'est bien cette captation de « l'instant » qu'illustre pleinement le *Chien* et qu'Antonio Saura avait mis en avant dans son étude de 1992 :

Es efectivamente la posición de la cabeza levemente inclinada hacia arriba así como su colocación desplazada hacia la izquierda de la pintura, la que produce acentuando así más la presencia de este espacio turbador, la sensación de hallarnos tanto a un fragmento perteneciente a un ámbito mucho mayor como de carácter efímero del mismo, acentuándose el artificio del instante óptimo, más propio de una fotografía que de una pintura³⁹.

La modernité de Goya ne réside-t-elle pas également dans cette nouvelle conception de la peinture qui invite le destinataire à considérer l'ensemble de la peinture, au-delà de son cadre et à prendre en compte l'espace du « hors-champ » ? Le Chien regarde ce que nous, spectateurs, ne pouvons voir, alors que sur la peinture « *Têtes sur un paysage* » (« *Cabezas en un paisaje* »), les personnages réduits à des têtes, nous regardent.

35. Voir à ce propos ARNAÍZ, José Manuel, *op. cit.*, p. 33-36.

36. *Ibid.*, p. 33.

37. *Ibid.*, p. 69.

38. BOZAL, Valeriano, *Pinturas negras de Goya*, Alcobendas, Tf. Editores, 1997, p. 108 : « Goya como “ pintor filósofo ” en un sentido diferente: filósofo en su mirada, no en su erudición o más allá de su eventual erudición ».

39. CALVO SERRALLER, FRANCISCO, SAURA, ANTONIO, *Saura : « el perro de Goya », op. cit.*, p. 125.

Limites du médium photographique dans l'approche de la peinture

Enfin, il convient de s'interroger sur les limites de l'instrument photographique dans la « redécouverte » des *Peintures Noires* originales de Goya, et notamment du *Chien*. La photographie est en soi un autre langage, un autre espace discursif comme l'a souligné Rosalind Krauss dans *Le Photographique*, qui présuppose des attentes différentes de la part du spectateur et diffuse un type distinct de savoir⁴⁰.

Dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle et avant la découverte du gélatino-bromure d'argent, à l'ère du collodion humide, la photographie se voit elle-même limitée, freinée par sa technique. Carlos Teixidor nous rappelle à ce propos que lorsque Jean Laurent photographiait les œuvres d'un musée, il était souvent amené à les sortir de leur espace d'exposition habituel pour qu'elles reçoivent un meilleur éclairage à l'extérieur⁴¹. Par ailleurs, la photographie qui se donne à voir en noir et blanc, dans une gamme de gris, accentue certains effets peut-être non perceptibles dans la peinture (par exemple, la mise en valeur des lignes et des plans) ou, au contraire, en gomme d'autres, dus notamment à la matière et au pigment. Le passage d'un support à un autre, de l'œuvre d'art à sa mise en image photographique, suppose chez le spectateur un « horizon d'attentes » différent, une autre approche culturelle, et en appelle à une sensibilité visuelle distincte.

Il faut rappeler, enfin, qu'avec la photographie « les œuvres perdent leur échelle⁴² ». Comme l'a évoqué André Malraux dans *Le Musée imaginaire* : « La reproduction a créé des arts fictifs [...] en faussant systématiquement l'échelle des objets⁴³ ».

La confrontation de la photographie de l'œuvre originale et de la peinture sur toile restaurée du Musée du Prado pose, comme on l'a vu, le problème de la restauration de l'œuvre d'art et des enjeux en présence : si Salvador Martínez Cubells avait connaissance des négatifs, pourquoi n'a-t-il pas pris davantage en considération les détails de l'original ? Quelle démarche a-t-il adoptée ? S'agissait-il, avant tout, de donner une cohérence à l'ensemble du corpus des *Peintures Noires* imprégné par des visions cauchemardesques et angoissantes. À propos de ce travail délicat de restauration, les commentaires divergent : Glendinning fait remarquer que Cubells avait la réputation de restaurer les œuvres de façon très personnelle⁴⁴, alors que Carlos Teixidor loue les efforts du restaurateur pour récupérer l'œuvre initiale étant donné l'état de détérioration des peintures murales originales et les difficultés que suppose la technique du marouflage.

Véritable palimpseste, œuvre spéculaire, la peinture du *Chien* qui hante l'imaginaire d'Antonio Saura ou encore celui d'Antonio Tabucchi dans *Tristano Muore* (2004) invite à des lectures toujours renouvelées. Aujourd'hui, les peintures sur toile du Musée du Prado ainsi que les photographies des *Peintures Noires* sont devenues indissociables : elles tissent toutes deux la genèse d'une œuvre disparue dans son état initial, constituant en quelque sorte un double héritage culturel.

40. KRAUSS, Rosalind, *Le photographique...*, *op. cit.*, p. 38.

41. TEIXIDOR, Carlos, « Fotografías de Laurent en la Quinta de Goya », *art. cit.*, p. 53.

42. MALRAUX, André, *Le Musée Imaginaire, Les Voix du Silence*, Paris, Nrf, 1951, p. 19.

43. *Ibid.*, p. 22.

44. GLENDINNING, Nigel, *Goya and his critics*, New Haven; London, Yale University Press, 1977, p. 6.

Références bibliographiques

- ARNAÍZ, José Manuel, *Las pinturas negras de Goya*, Madrid, Antiquaria, 1996.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.
- BOZAL, Valeriano, *Pinturas negras de Goya*, Alcobendas, Tf. Editores, 1997.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO, SAURA, Antonio, *Saura : « el perro de Goya »*, 1957-1992, Zaragoza, Diputación general de Aragón, 1992.
- CRISTINI, Corinne, « D'un support à un autre : l'apport des photographies de Jean Laurent dans la mise en lumière des *Pinturas Negras* de Francisco de Goya », *L'Âge d'Or/Revue Arts et Savoirs*, revue électronique LISAA/EMHIS, Image dans le monde ibérique et ibéro-américain, Université Paris-Est, Marne-La-Vallée, n°4, hiver 2011.
- FORADADA BALDELLOU, Carlos, « *La implicación del espectador en el espacio pictórico de las Pinturas Negras de Goya. Recursos, técnica y procedimientos* », Tesis doctoral, Director David Pérez Rodrigo, Universidad politécnica de Valencia, mayo 2010.
- , « Los contenidos originales de las *Pinturas Negras* de Goya en las fotografías de Laurent. Las conclusiones de un largo proceso », *Goya, Revista de Arte*, n°333, 2010, p. 320-339.
- GLENDINNING, Nigel, *Goya and his critics*, New Haven; London, Yale University Press, 1977.
- , *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya* (traduction de Marta García Gato), Salamanca, Ediciones universidad de Salamanca, 2008.
- IMBERT, Pierre-Léonce, *L'Espagne, splendeurs et misères : voyage artistique et pittoresque*, Paris, Plon, 1875.
- J. Laurent, un fotógrafo francés en la España del siglo XIX*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura de España, 1996.
- KRAUSS, Rosalind, *Le photographique : Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.
- MALRAUX, André, *Saturne. Essai sur Goya*, Paris, Nrf, 1950, La Galerie de la Pléiade.
- , *Le Musée Imaginaire, Les Voix du Silence*, Paris, Nrf, 1951, La Galerie de la Pléiade.
- MARTIN, Pauline, PARISE, Maddalena, *L'œil photographique de Daniel Arasse. Théories et pratiques d'un regard*, Lyon, Fage éditions, 2012.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Goya et ses peintures noires à la « Quinta del Sordo »*. Avec un appendice de Xavier de Salas, Paris, R. Laffont, 1964.
- TEIXIDOR, Carlos, « Fotografías de Laurent en la Quinta de Goya », *Descubrir el arte*, n°154, Diciembre 2011, p. 48-54.

TORRECILLAS FERNÁNDEZ, María del Carmen, « Nueva documentación sobre las pinturas de la Quinta del Sordo de Goya », *Boletín del Museo del Prado*, t. VI, nº17, 1985, p. 87-96.

---, « Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por J. Laurent », *Boletín del Museo del Prado*, t. XIII, nº31, 1992, p. 57-69.

YRIARTE, Charles, *Goya: sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre*, Paris, Plon, 1867.

Saura : *Le Chien de Goya* – du face-à-face à la métamorphose –

Martine Heredia

Résumé : Les nombreux tableaux qu'Antonio Saura réalise autour du *Chien de Goya* montrent que celui-ci est une énigme qui a fasciné son imagination. Cependant, il semble que, pour lui, la tête du chien ne joue pas à cacher une solution qui devrait être devinée. Il s'agit de montrer qu'à travers cet ensemble, Antonio Saura engage un changement de point de vue, qui est celui de l'approche créatrice, pour mener une réflexion sur la peinture qui se réalise sous nos yeux, *dans* la peinture ; c'est cette réflexion qui va composer l'image.

Mots-clés : Antonio Saura / Peinture espagnole XXème / *Le Chien de Goya*

Resumen : Los numerosos cuadros que Antonio Saura efectúa a partir del *Perro de Goya* revelan que éste es un enigma que no dejó de fascinar su imaginación. Sin embargo, parece que, para él, la cabeza del perro no pretende esconder una solución que debería adivinarse. Se trata de mostrar que, a través de este conjunto, Saura emprende un cambio de enfoque, que es el de la creación artística, para elaborar una reflexión sobre la pintura que se realiza ante nosotros, *dentro* de la pintura; esta reflexión es la que va a componer la imagen.

Palabras clave: Antonio Saura / Pintura española siglo XX / *El Perro de Goya*

Les commentateurs ont beaucoup écrit sur le tableau de Goya intitulé *Le chien*¹ tant cette œuvre est déconcertante à différents niveaux: déconcertante parce que, dans l'ensemble des « *Peintures noires* » dont elle constitue le dernier panneau, elle en contredit l'intitulé général – elle est en effet au plan iconique la moins monstrueuse, au plan pictural la plus lumineuse ; déconcertante par son propre titre qui a conduit les interprétations à considérer le chien soit s'enfonçant dans la terre meuble (*Perro enterrado en la arena*, titre du catalogue du Musée du Prado), soit au contraire en sortant, soit caché derrière un monticule, soit luttant contre un courant d'eau (*Un perro luchando contra la corriente*, titre donné par Charles Yriarte en 1867) ; déconcertante encore par son étrange dépouillement. Quoi qu'il en soit, la plupart des critiques concentrent leur analyse sur le chien, seul détail iconique, voire naturaliste, qui rend la narration possible. À partir de l'inclinaison de la tête de l'animal et de son regard, sont nées des hypothèses sur des images disparues (oiseaux, cheval, ombre humaine) ou recouvertes de pigments, ou encore sur un hors-champ qui laisserait supposer que le chien n'est qu'un fragment d'une œuvre tronquée. C'est ainsi que s'ouvrirait le mystère de cette œuvre.

Du mystère à l'énigme

Pour Antonio Saura, il semble que la tête du chien ne joue pas à cacher une solution qui devrait être devinée. Elle est – tout simplement – ; et on n'en finira pas de la regarder. La question, en effet, est

1. GOYA Francisco, *Le chien*, 1820-1823, Madrid, Musée du Prado.

moins son mystère que son énigme, laquelle n'est pas dans ce qui ne se voit pas, mais dans ce qui est, dans ce qui se donne. Ce glissement du voir produit un changement de point de vue qui est celui de l'approche créatrice ; Antonio Saura est, en effet, un des rares artistes à avoir consacré plusieurs textes à Goya et une partie de son œuvre au thème du chien (de la deuxième moitié des années 1950 à la fin de sa vie, 1998, et ceci de façon régulière). Si la série qu'il a réalisée et intitulée *Le chien de Goya*, englobant celle des *Portraits imaginaires de Goya*, montre un intérêt quasi obsessionnel pour le tableau du grand maître, elle prouve aussi qu'il est une énigme qui a fasciné son imagination et son imaginaire.

En vérité, cette œuvre de Saura pose le problème de la relation entre le peintre et son modèle, sauf qu'ici le modèle est la peinture elle-même. Mon propos est de montrer qu'à travers l'ensemble *Le chien de Goya*, Antonio Saura mène une réflexion sur la peinture qui se réalise sous nos yeux, *dans* la peinture ; c'est cette réflexion qui va composer l'image.

D'André Malraux à Valeriano Bozal en passant, entre autres, par Sánchez Cantón, les commentateurs s'accordent à reconnaître la modernité des *Peintures noires* de Goya pour en souligner l'audace plastique : une singulière liberté du traitement des formes et de l'espace, en nette avancée par rapport à l'esthétique de son temps. Le fait est qu'avec le Goya de *la Quinta del Sordo* se produit une des grandes ruptures inauguratrices de l'art moderne, parce que ce Goya-là est tourné contre le beau et semble destiné à libérer l'expressivité comme source révélatrice d'images. Enfantées dans une énergie effrénée, ces images de *la Quinta del Sordo* sont faites pour soi, pour l'artiste lui-même et non plus, comme c'était le cas dans l'œuvre précédente de Goya, pour se plier aux codes de l'imitation ou pour satisfaire une commande. À l'harmonie et à la beauté de la peinture de chevalet destinée aux cartons des tapisseries, Goya oppose, en effet, la bestialité des peintures sur le mur de la *Quinta del Sordo*. La violence qui en résulte ne met que mieux en évidence la simplicité de la peinture du *Chien*, tant anecdotique que structurelle : l'animal, réduit à sa seule tête, occupe une toute petite partie de la surface, laquelle est recouverte de pigments sans aucune autre forme de représentation, nous révélant un art exercé dans la recherche constante, peu préoccupé par les règles ou les conventions. De fait, l'œuvre de Goya contient en germe de très nombreux développements qui se produiront dans l'art visuel au cours des deux siècles suivants, *Le chien* étant l'image qui la situe au seuil de l'abstraction.

Fascination et action

Cette œuvre a déclenché chez Antonio Saura fascination et action ; aussi s'en empare-t-il pour entamer un dialogue à la rencontre du vieux maître. Le combat qui se livre alors sur la toile est celui de l'artiste qui cherche à percer l'insondable énigme du geste créateur et de son rapport avec le peintre.

L'intérêt de Saura pour cette image est manifeste par la récurrence du motif qu'il développera dans sa propre production, dénotant une véritable fascination au point où, par exemple, entre 1980 et 1990, Saura peint un tableau sur ce thème tous les ans et poursuit l'entreprise jusqu'à la fin de sa trajectoire. Pour cela, l'artiste va s'exercer sur une variation de supports et de matériaux (huile sur toile, acrylique et huile sur toile, technique mixte sur papier) qui induisent une variété de formats : petits formats de 46x70cm (série *Chien de Goya* de 1989) ou formats moyens de 75x105cm (série *Chien de Goya* de 1987) pour le papier, ou de taille plus importante quand il s'agit de la toile : 160x130cm ; 160x195cm (série *Chien de Goya* de 1983-84) ; 195x245cm ; 195x300cm ; 195x160cm (série *Chien de Goya* de 1985).

Fascination parce que, pour lui, le véritable sujet de la peinture est avant tout pictural : c'est pourquoi, Saura centre son attention et son travail sur l'espace de la toile. Si la tête du chien est l'élément essentiel de la composition goyesque, le plan incliné est ce qui rend palpable sa spatialité, à la fois originale et incompréhensible quand il divise la superficie en deux zones de couleurs indéfinies et vides

de tout signe. Inhabituel pour l'esthétique de l'époque, ce traitement de l'espace est cependant déjà présent dans l'œuvre de Goya, comme l'a souligné Saura lui-même² quand il rapproche le tableau d'une des gravures de la série *Tauromachie*, intitulée *Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid y muerte del alcalde de Torrejón*, où le déplacement du taureau sur la droite emphatise l'espace vide ; présent également, rappelons-le, dans *Duelo a garrotazos* ou *Peregrinación a la fuente de San Isidro*³. Dans le tableau du chien, la verticalité du format et le décentrage de la tête de l'animal adoptés par Goya sont au service d'un espace vide qui, pour Saura, ne peut que faire écho aux préoccupations des peintres de l'informel dans leur confrontation avec le vide – dont j'ai souligné l'importance dans ma thèse⁴ – et constitue une magistrale leçon de peinture.

Pour Antonio Saura, la qualité de ce vide est fonction de la minuscule présence qui l'anime, formant une équation avec les deux zones plastiques⁵ ; de là naît une tension qui confère à la peinture un caractère à la fois actif et contemplatif ; c'est autour d'elle que s'engage la réflexion de Saura. L'artiste est alors conscient qu'il se trouve au cœur d'une dynamique : il est acteur et le geste est ce qui va laisser son empreinte dans l'œuvre d'art et réagir selon elle⁶.

Le premier changement que l'artiste (aragonais comme son prédécesseur) introduit, consiste à opter pour le format horizontal au lieu du format allongé. Saura pratique déjà le procédé de façon récurrente, quand il peint les crucifixions ou les portraits. Le choix du format n'est pas neutre ; il provoquera, en effet, une expansion des signes et une distorsion de la structure matrice, pour permettre à la forme de surgir de la matière. Ensuite, Saura remplace le plan incliné par un plan horizontal, parce que ces conditions sont nécessaires pour explorer sa propre aventure sur une surface qui lui laisse toute liberté. De cette façon, se crée un nouvel espace dans lequel la forme préalable sera détruite, pour être à nouveau recomposée et surtout dépassée : autrement dit, ce qui pouvait être simple miroir se transforme en lieu de combat. Tout en gardant l'opposition entre les deux zones d'intensité différente et d'une extrême nudité, Saura alterne fond lisse (le *Chien de Goya*, 1979) et fond clair ou éblouissant de peinture (le *Chien de Goya*, 1981), inversant même parfois les zones sombres. Et lorsque le noir envahit la toile dans sa quasi-totalité, la tête de l'animal se nichera dans l'angle supérieur du tableau (le *Chien de Goya* de 1985⁷). Le tableau – réalisé dans la vitesse et en quelques heures – devient, selon Saura, le champ de l'action immédiate, destiné à être occupé par des rythmes et des contre rythmes. Là, vivent dans un chaos débordant, le geste pictural – qui n'est pas simple automatisme mais tracé dynamique, acte porteur d'une énergie vitale – et la matière, appliquée directement sortie du tube, avec une spatule ou avec les doigts, en tenant compte de son épaisseur ou, au contraire, de sa fluidité. Saura envisage le tableau comme un être vivant contre lequel il lutte pour que, dans une sorte d'accouchement douloureux, naisse la forme qu'il transforme avec des gestes. C'est un centre dynamique et concentrique qui fixe la force explosive du geste et, dans le *Chien de Goya*, Saura comprend que ce phénomène se réalise sur la tête même de l'animal.

2. SAURA, Antonio, *el Perro de Goya, 1957-1992*, Zaragoza, 1992, p.120.

3. GOYA, Francisco, *Peregrinación a la fuente de San Isidro*, Musée du Prado, Madrid.

4. HEREDIA, Martine, *L'Art Informel en Espagne : d'une praxis à la formulation d'une expérience du monde*, Thèse de Doctorat sous la direction de Nancy Berthier, Université Paris-Est, LISAA, EA 4120, 2009.

5. SAURA, Antonio, *el Perro de Goya*, *op.cit.* p.122.

6. SAURA, Antonio, "Espacio y gesto", in *Revista Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, 1959, Tomo XII, n° XXXVII, p.10.

7. SAURA, Antonio, *Le chien de Goya*, 1985, acrylique et huile sur toile, 195x300cm.

Le vide comme lieu du surgissement

Mais ce qui se joue d'essentiel ici concerne l'espace du vide qui est le lieu du surgissement, celui de la transformation et de la métamorphose comme procédé artistique dont Goya est le précurseur. Dans la série des *Peintures noires*, à coups de pinceau grossiers, Goya peint des figures dont la violence déforme les traits ou le corps. Goya fixe, en effet, sur la toile le moment où, dans l'extase, Saturne⁸ ou encore les sorcières du Sabbat (Aquelarre) se transforment en monstres⁹, et traduit la monstruosité par la distorsion dans la formation de la forme.

Si la première application du procédé de la métamorphose par Saura est, de façon immédiate, la transformation monstrueuse de la tête du chien, lorsqu'il la remplace par celle de Goya¹⁰, tout aussi grimaçante et déformée, il ne s'agit pas d'aboutissement ou d'évolution de son travail, mais d'un va-et-vient entre les deux motifs. Saura le réalise tout au long de son parcours, au point d'entretenir la confusion¹¹ entre la tête de l'animal et celle du grand maître, attestant l'emploi jusqu'au paroxysme d'une même technique et d'une même recherche. En effet, alors que Picasso ou Klee nous ont habitués à percevoir l'ensemble de leur œuvre en fonction des différentes étapes de leur recherche, je rejoins absolument Antonio Saura qui nie tout attachement à une quelconque chronologie, pour dire qu'il n'est pas possible de déterminer, chez de nombreux artistes informels, de tableaux clefs qui puissent servir de repères dans leur évolution¹², dans la mesure où chaque œuvre dépend de la précédente ou de la suivante. L'impulsion qui la fait naître peut se maintenir tout au long de la trajectoire artistique ; c'est le cas pour *Le chien de Goya* et les *Portraits imaginaires*. À la différence de Goya, il semble que Saura s'éloigne du traitement iconique de la violence pour nous en offrir plutôt l'intensité plastique. Saura ne peint pas l'extase mais *dans* l'extase¹³, terme que lui-même emploie pour définir les conditions nécessaires au peintre informel si celui-ci veut atteindre la spontanéité créatrice¹⁴. Saura peint *dans l'extase* au sens de ce qui met dehors, de ce qui sort de soi, de ce qui donne accès à une démesure révélatrice de la vraie mesure de l'homme insoupçonné, parce que l'extase prend son origine dans le corps – ici depuis le poignet jusqu'à la danse de la main et de sa trace – et que la toile est le lieu de cette expérience. Saura peint dans le vertige de la combinaison entre énergie et contrôle, dans une communion quasi mystique avec le vide et la matière. Il met en scène l'acte de peindre en tant que création dans un espace où l'image ancienne et référentielle du *Chien goyesque* sert de support structurel mais est vite dépassée : en d'autres termes, un espace qui est celui de l'épiphanie de l'événement, non pas dans son sens religieux mais au sens où ce qui advient, ce qui apparaît, a pour corps l'art et nous envahit comme une révélation. C'est de l'expérience de la création qu'il s'agit ici, autrement dit de la formation - transformation de Saura vue par Saura. Le résultat est une peinture qui lutte pour sortir du chaos et, pour le peintre, au terme de la gestation, se trouve la création. Loin de se figer, l'image de départ s'élargit ou se dissout dans une transformation redoutable qui se fait dans un singulier face-à-face, sous le regard. Parce qu'elle touche à la contemplation de l'invisible, il est question en même temps de l'épiphanie d'un regard actif, celui du peintre en relation avec son imaginaire, autant que celui du contemplateur parce qu'en enveloppant le spectateur, la peinture se donne à lui.

La rencontre naît de la surprise qui est étrangeté et amène à la surface une inquiétante relation à l'autre. C'est que la métamorphose n'est pas seulement processus, elle est aussi effet, elle est à la fois

8. GOYA, Francisco, *Saturne dévorant un de ses fils*, Musée du Prado, 1819-1823, Madrid.

9. BOZAL, Valeriano, *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza Editorial, [1994], 2002, p.285.

10. SAURA, Antonio, *Portrait imaginaire de Goya*, Pittsburg, 1963.

11. Voir, par exemple, les deux tableaux : *Le chien de Goya* de 1984, I.V.A.M, Valencia; *Portrait imaginaire de Goya* de 1985.

12. SAURA, Antonio, "Espacio y gesto", in *Fijeza*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, p.16.

13. SAURA, Antonio, *Le chien de Goya*, Rotterdam, 1963.

14. *Ibid.*

moyen et fin. En nous offrant le spectacle de la matière qui se transforme, l'œuvre de Saura ouvre un itinéraire, un au-delà à partir de ce qui n'a été qu'un premier dévoilement. Ainsi, l'image est une altération et une révélation. Les interprétations ont été nombreuses à partir du sens à donner au regard du chien de Goya parce qu'il attise le mystère du fait que son origine est cachée. Saura y a ajouté la sienne pour se demander si le chien ne serait pas une métaphore de portrait humain nous invitant à une réflexion sur notre propre condition humaine et, ajoute-t-il, « pourquoi pas un autoportrait de Goya lui-même transformé en chien¹⁵ » ? C'est cette réflexion qu'il met en scène plastiquement : en faisant en sorte que son chien ou son portrait de Goya ne regarde plus vers un ailleurs, mais directement le spectateur, de façon frontale, Saura a voulu, semble-t-il, réfléchir à la fascination d'une image qui fonctionne comme un regard. Ainsi, s'établit une double relation dans ce face-à-face: pour Saura lui-même, il s'agit de voir à travers le regard de son illustre prédécesseur, de l'accueillir sans être effrayé par le vide et d'appriivoiser sa propre angoisse, pour se dépasser et s'affirmer en tant que créateur ; pour l'observateur, le regard du peintre s'offre au spectateur et, parce qu'il le regarde, il l'absorbe, l'incluant dans l'image. La frontalité manifeste ainsi une sorte de surgissement absolu de l'objet ou de l'être. Le regard « ravit » alors le spectateur au sens où il l'emporte dans un monde étranger au sien et rend possible un travail sur soi, libérateur du désir et affirmation de soi. Au lieu de chercher une image derrière celle qu'il voit, il doit la chercher en lui-même, en chercher sa propre origine. Par ce changement de regard, la relation esthétique, née du triangle peintre-œuvre-spectateur, devient relation active. Le « je » de l'artiste faisant place au « je » universel face à l'art, la relation devient existentielle dans la mesure où, dans sa création comme dans sa réception, l'œuvre touche l'existence du sujet.

Pour conclure, *Le Chien de Goya* de Saura n'est pas imitation, ni caricature ni simple citation ; cette série se crée pour recevoir une structure qui remonte jusqu'à la source, autrement dit il s'agit de retourner à l'origine pour ouvrir le futur, pour que l'art se crée et se renouvelle. *Le Chien de Goya* de Saura est surgissement, naissance et apparition. Élan vital qui dynamise le vide, l'œuvre conduit à la métamorphose qui n'est pas seulement réalité dépassée, mais comprise et reformulée. Ce face-à-face singulier que Saura réussit à créer, nous donne à voir la tension qui s'établit entre la peinture et sa négation, mais n'est pas une rupture avec l'Histoire de l'art, il en est la continuité même. C'est la forge d'une conscience, *l'œil qui pense* qui, selon Saura, permet, en subvertissant l'harmonie, en transformant les peintures du passé en icônes matrices, de « dévoiler les impulsions furieuses qui s'agitent à l'intérieur de la condition humaine¹⁶ ».

Pour Antonio Saura, *Le Chien de Goya* est bien le rendez-vous d'une énigme, instrument d'un travail visant à dévoiler, ouvrant sur la possibilité d'un travail sur soi, consistant à créer le monde et à se créer. Il permet de rendre présent ce qui restait caché, et c'est en ce sens qu'il est révélation de l'être.

15. SAURA, Antonio, *el Perro de Goya, 1957-1992*, Zaragoza, 1992, p.128.

16. SAURA, Antonio, *La mirada cruel*, Zaragoza, 2000, n/p.

Références bibliographiques

BOZAL, Valeriano, *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza Editorial, [1994], 2002.

HEREDIA, Martine, *L'Art Informel en Espagne : d'une praxis à la formulation d'une expérience du monde*, Thèse de Doctorat sous la direction de Nancy Berthier, Université Paris-Est, LISAA, EA 4120, 2009.

SAURA, Antonio, "Espacio y gesto", in *Revista Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, 1959, Tomo XII, n° XXXVII.

---, *el Perro de Goya, 1957-1992*, Zaragoza, 1992.

---, *Fijeza*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999.

---, *La mirada cruel*, Zaragoza, 2000.

Regards d'Édouard Glissant sur la peinture : vibrations, explosions, Relation

Renée Clémentine Lucien

Resumen: El poeta, novelista y pensador Édouard Glissant mira la obra de pintores de las Américas, Wifredo Lam, Roberto Matta, Pancho Quilici, Antonio Seguí, Herman Braun Vega, Serge Hélénon, Victor Anicet y Patricia Praxo, entre muchos otros, desde la perspectiva de su teoría y poética de la Relación, del temblor y de lo diverso. Para Glissant, la pintura, igual que la literatura, “ayuda a tratar con el mundo”, distanciándose de los pensamientos sistemáticos y del monadismo. Por eso él busca y homenajea, en las obras a las que se acerca, las especificidades verticales y magnéticas del paisaje americano, las estéticas del fragmento, pero ajenas a la violencia y las digénesis inseparables de la criollización del Todo-Mundo.

Palabras clave: pintura, Américas, criollización, digénesis, Relación

Résumé : Le poète, romancier et penseur Édouard Glissant regarde l'œuvre de nombre de peintres des Amériques, Wifredo Lam, Roberto Matta, Pancho Quilici, Antonio Seguí, Herman Braun-Vega, Serge Hélénon, Victor Anicet et Patricia Praxo, entre autres, depuis la perspective de sa théorie et de sa poétique de la Relation, du tremblement et de la diversité. Pour Glissant, la peinture, comme la littérature, « aide à fréquenter le monde », loin des pensées de système et du monadisme. Aussi traque-t-il et salue-t-il, dans les œuvres qu'il scrute, les spécificités verticales et magnétiques du paysage américain, des esthétiques du fragment mais étrangères à toute violence et des digénèses indissociables de la créolisation du Tout-Monde.

Mots clefs : peinture, Amériques, créolisation, digénèse, Relation

Dans un colloque organisé récemment, les 19, 20, et 21 septembre, à l'UNESCO, à la Bibliothèque nationale de France (BNF) et à la Maison de l'Amérique latine à Paris, sur « Les regards croisés sur l'œuvre de trois poètes des Antilles, Saint John Perse, Aimé Césaire et Édouard Glissant », l'on a beaucoup insisté sur une construction conceptuelle par Glissant, articulée autour de la répudiation du fixisme vertical et du monadisme et mis l'accent sur la revendication de la multi-dimensionnalité, du tremblement et de l'errance, ce que Jacques Leenhardt, spécialiste d'une lecture anthropologique des arts des Amériques et en particulier de l'œuvre du Cubain Wifredo Lam¹, a commenté comme un contre dispositif donnant naissance à une nouvelle catégorie anthropologique² pensée par « un homme des carrefours ». C'est cette définition que donnait de lui-même le Martiniquais Édouard Glissant, semblable à celle d'Elegguá, l'orisha de la Santería cubaine, dieu des carrefours qui peuple certains tableaux de Wifredo Lam.

Je crois, par ailleurs, que pour s'interroger sur le regard jeté par Édouard Glissant sur la peinture et sa réception des œuvres, sur ses rapports avec les nombreux peintres et artistes qui aiguisèrent plus puissamment que les autres son intérêt, il n'est pas inutile de jeter un regard rétrospectif sur ses origines

1. LEENHARDT, Jacques, *Lam*, Paris, HC Editions, 2009.

2. LEENHARDT, Jacques, « La métaphore du carrefour comme générateur poétique », *Saint John Perse, Aimé Césaire, Édouard Glissant : Regards croisés*, Colloque international organisé par l'Institut du Tout-Monde, Paris, 19-20-21 septembre 2012.

dans un espace géographique qui fut toujours le point de départ d'une attitude épistémologique, horizon au-delà duquel il a concentré son attention, et à partir duquel il a ressenti ce qu'il a appelé « des relations magnétiques ». Edouard Glissant est né en septembre 1928, dans un village de la commune de Sainte-Marie, au nord de l'île, appelé Pérou, et dont le paysage a façonné son regard et sa sensibilité au monde. « Je n'ai pas quitté mon Pérou de provenance, mon morne de naissance, mais je suis hanté par la hauteur de ces terres, par leur capacité à enfanter des transparences ».³ Ce n'est pas la peinture produite pendant les années allant de 1943 à 1959, telle qu'elle ressort de la périodisation établie par René Louise dans l'ouvrage somme publié en 2007, *La peinture en Martinique*, sous la direction de Gerry l'Etang, par l'Atelier 45 et le Groupement des artistes martiniquais qui s'étaient constitué malgré le contexte difficile de l'après-guerre; au vocabulaire caractérisé par sa facture réaliste, son académisme, un goût marqué pour le paysage et l'absence totale d'allusions aux cultures amérindiennes et africaines, axée sur les problèmes sociaux des ouvriers agricoles, qui laisse présager les ferments de l'esthétique du divers et de la Relation dont Glissant fit plus tard la pièce maîtresse de sa poétique et qu'il n'eut de cesse de reconnaître dans l'œuvre des artistes qui éveillèrent puis nourrirent son intérêt.

L'un des maîtres à penser de Glissant, c'est Gilles Deleuze, justement un philosophe à la fois du concept et de l'esthétique, car pour lui, comme le souligne Aliocha Wald Lasowski⁴, qui a étudié les affinités profondes entre les deux, ce qui prime n'est pas l'élan nietzschéen mais une pensée rhizomatique du multiple et du divers. Glissant, évidemment marqué par l'empreinte deleuzienne disait que : « la répétition, c'est le nous, le collectif », et en vérité, il faisait allusion à la variation deleuzienne qui n'est pas répétition mais le même avec une modulation du tempo et du rythme, répétition-variation qu'il sut repérer dans les arts des Amériques baroques.

Quand on sait l'importance de cette philosophie dans la pensée du Tout-Monde, dans la répudiation de la pensée de système qui a présidé au façonnement de son contre dispositif d'une pensée de la Relation, on comprend que Glissant ait pu concevoir la peinture comme un art qui « apprend à fréquenter le monde », ainsi qu'il l'écrit dans ce texte magnifiquement hybride, à l'esthétique fragmentaire, qu'est *La cohée du Lamentin*, publié en 2005, une « philo-poétique » sur le monde globalisé et créolisé, où il réinvente l'ekphrasis, détournant le genre pour lui imprimer sa pensée du tremblement et son refus de l'unidimensionnalité. C'est donc l'idée de la Relation qui oriente la réception des œuvres de nombreux artistes, peintres et sculpteurs des Amériques baroques, avec lesquels il a entretenu un rapport passionné, noué des relations d'amitié fidèles et sensibles, sur lesquels il a profusément écrit, au nombre desquels figurent le Chilien Roberto Matta, les Cubains Wifredo Lam, Ramón Alejandro et Jorge Camacho, le sculpteur et peintre cubain Agustín Cárdenas, l'Uruguayen José Gamarra, le Péruvien Herman Braun Vega, les Argentins Antonio Seguí, Gerardo Chávez, le Vénézuélien Pancho Quilici, les Martiniquais Serge Hélénon, Victor Anicet, Ernest Breleur, et des artistes plus jeunes dont la Guadeloupéenne Patricia Praxo, sans oublier l'Italien Valerio Adami et Sylvie Sema, sa femme-peintre, qui a partagé sa vie jusqu'à sa mort.

Les paysages des Amériques

Commençons par les paysages. Quand il observe le paysage des Amériques, du Pérou à Sainte-Marie en Martinique, à Chavín au Pérou, en Amérique du sud, il est pareillement sensible à la verticalité du paysage, une verticalité qui façonne sa perception de l'art d'Amérique latine où le présent et le passé

3. GLISSANT, Edouard, *La cohée du Lamentin*, Paris, Gallimard, 2005, p. 60.

4. WALD LASOWSKI, Aliocha, « L'esthétique du divers : la relation aux artistes chez Saint-John Perse, Aimé Césaire et Edouard Glissant », Colloque international, *op. cit.*

coïncident pour donner à l'à-plat généralisé une place fondamentale dans la poétique de soi et du monde produite par les artistes, là où la perspective des arts européens dont la Toscane est un berceau, n'a pas de raison d'être. Donc, sur le plan stylistique, les peintures auxquelles s'attache son regard refusent le point unidimensionnel de la perspective pour se concentrer sur la frontalité qui est un trait du paysage américain, à commencer par celle des arts premiers américains, des bas-reliefs amérindiens qui lui donnent très tôt le sens d'un mode de l'à-plat et non de la perspective. « Cet à-plat de la représentation est généralisé dans les arts des Amériques, et même aux endroits où, comme à l'entour des pampas argentines, la verticalité n'est pas la plus évidente des structures du réel⁵. C'est l'intuition qui donne d'emblée accès à la totalité du bas vers le haut, la disposition au plein et à l'à-plat. Glissant est plus attentif, dans le tableau, au plein de la matière et à l'à-plat, au jeu entre la transparence et l'obscur de la matière terreuse qu'au chromatisme coloré et à une symbolique de la couleur. Il est moins prolixe sur le chromatisme coloré, sans doute moins signifiant à son sens. Par exemple, le champ de canne de *La jungla* que représente le Cubain Wifredo Lam, en 1942, est un à-plat, sans ligne de fuite, où les lourds profonds du champ de canne ne sont pas la profondeur de la perspective de la Renaissance, c'est, de préférence, une esthétique de l'élancement des tiges anthropomorphiques, des coupeurs et des amarreuses de canne que perçoit le Caribéen Glissant face à ce tableau. Le hiératisme, la verticalité, la frontalité repérée par Glissant dans le paysage américain se retrouvent dans les cannes anthropomorphisées dressées dans le tableau dont le Catalan José Prats a fait, par le titre du tableau, l'impossible jungle. Le surréalisme, la statuaire ibérique et les totems africains, la composition influencée par le maniérisme du Greco incontestablement transcendés par la rencontre martiniquaise avec le poète Aimé Césaire à Fort-de-France l'année précédente se sont réunis pour qu'enfin prenne naissance ce qui, aux yeux de Glissant, donne son sens au tableau, la Relation au plan de l'art répondant à la Relation de ce qui est constitutif de l'antillanité. À son sens, l'homme, Wifredo Lam, est ressenti comme un emblème du laboratoire de la créolisation qu'a été et continue d'être la Caraïbe, depuis le choc de la colonisation, le plus haut degré de ce que peut être la Relation, par ses origines et ce qui a résulté de son ascendance multiple. Fils d'un Chinois de Canton, émigré à Cuba, et d'une Mulâtresse charriant probablement dans ses veines du sang de Taïno, peuple amérindien des Antilles, il a réalisé la surprenante et bouleversante synthèse que constitue la *Jungla*, que d'aucuns considèrent comme le premier manifeste esthétique du Tiers-Monde, tant sont symboliques sa force polysémique et son inclassabilité, par la nouveauté formelle de ce qui est considéré comme « *les Demoiselles d'Avignon* de la peinture latino-américaine ». Si les lignes du tableau témoignent de cette frontalité et verticalité que souligne Glissant, c'est en même temps par l'horizontalité centrifuge, de la recherche de l'Autre par les différents apports de l'art occidental, asiatique, et africain que Lam opère sa synthèse, personnelle et géniale. Glissant est magnétisé par *La jungla*, un tableau peint avec les moyens du bord, en 1942, après le retour de son auteur à Cuba faisant suite à de longues années de vie en Espagne et en France, et de la peinture pour bâtiment sur un support de papier d'emballage, parce qu'il refuse « l'unicité », idée qui sous-tend toute sa réflexion sur l'homme caribéen. Alors que, considérant l'importance de la peinture de Lam pour le monde latino-américain, l'anthropologue et ethnologue cubain, Fernando Ortiz, y voyait une palingénèse, pour Glissant, c'est le concept de digenèse qu'il applique à cette Caraïbe qui doit se refonder sur de nouvelles bases culturelles et anthropologiques qui lui semble le plus approprié pour rendre compte de l'esthétique de ce peintre au vocabulaire inattendu. Dans la peinture de ce Cubain qui croise Picasso en 1938, et Césaire, en Martinique, en 1941, celui qui deviendra son frère, créant en poésie ce que lui créera en peinture, « c'est comme si le sacré des croyances africaines se continuait dans la force des créolisations », ces croyances africaines yorubas que sa marraine Mantonica Wilson lui avait transmises. Et voici lâché le paradigme de la créolisation, qui donne une clé de lecture pour comprendre la prodigieuse et imparable évolution

5. GLISSANT, Edouard, *La cohée .., op. cit.*, p. 53

du Tout-Monde, que Glissant applique à la globalisation telle qu'elle est en train de se faire, et dont la plantation caribéenne avait proposé en son temps un modèle solide et valable. Les personnages qui peuplent les peintures de Lam sont « des synthèses de toutes les foules du monde⁶ », et ce qui réunit en lui l'influence de Césaire, de Picasso et des surréalistes, c'est la descente vers un monde des forces primordiales, de la démesure et du lointain intérieur. C'est ce que Lam retient des *loas* haïtiens, et des formes africaines qui sont captées dans leur essence même et de la Santería cubaine où les orishas se marient avec les saints du catholicisme romain. Glissant y a décelé le défi des dominés aux dominants, en cette année 1942 où le Cubain vient de regagner son île après la débâcle de la deuxième Guerre et sa rencontre, dans une autre île sous le joug du gouvernement de Vichy, avec le Martiniquais Césaire. Mais ce défi de la peinture récuse la déflagration de l'irréconciliable, il est au contraire manifestation de la Relation entre tous les modèles que l'art avait reconnus jusque-là, un métissage éblouissant, imprévisible dans son aboutissement, pour un Glissant à l'écoute de la « diversalité » du monde et capable de capter dans l'art de Lam ce qu'il avait d'emblématique du monde créolisé. Pas de monadisme excluant ni de fixisme, mais du nomadisme faisant éclater les catégories d'identité. Comme le rappelait Jacques Leenhart : « Le même requiert l'Être, le Divers requiert la Relation⁷ ».

Les peintres de la Ville

Lorsque Glissant considère le thème de la Ville comme paysage dans l'œuvre du Vénézuélien François ou Pancho Quilici né en 1954, architecte et peintre, un homme de l'entre-deux né à Caracas et résidant en France, ce qu'il retient de l'œuvre, c'est la virtuosité d'un peintre de la digénèse. Dans l'ekphrasis glissantienne est mise en évidence la rencontre entre la transparence de la hauteur des terres d'où vient Quilici et la verticalité du paysage qu'il retrouve partout dans les Amériques baroques, de son Pérou de la Martinique à Chavín, pour signifier le vertige qu'elles procurent. Au plan formel, on connaît l'intérêt de Quilici pour les architectes utopiques tels que le Français Etienne Louis-Boulé dont le vocabulaire est assimilé et retravaillé dans sa série picturale « Trascaracas ». Glissant perçoit dans ces architectures un dynamisme centrifuge, où rien n'est figé mais où tout est en « pur devenir », mû par des forces magnétiques, des cercles concentriques d'une énergie qui rayonne, antinomique du fixisme, comme dans une création du monde hors du temps, sans cesse recommencée car les architectures translucides de Pancho Quilici ne sont pas autre chose que « labour des terres primordiales » en devenir.

Dans un autre style pour signifier le Chaos-Monde, dépourvu d'ordonnement unidirectionnel, l'Argentin Antonio Seguí, un autre peintre de la Ville suggère à Glissant que : « Antonio Seguí est certainement le peintre le plus urbain de ces Amériques latines. Il a rassemblé les toits qui font rhizome, il explore un nouveau baroque ...⁸ ».

Explosions, vibrations et Relation

D'entrée de jeu, le penseur Glissant s'est posé la question de savoir s'il y a un sens dans le travail des peintres, derrière les formes et l'esthétique des œuvres. Sa sensibilité réfractaire aux poétiques et à l'esthétique naturaliste l'a sommé d'aller chercher dans l'œuvre du Chilien Roberto Matta (1911-2002) dont il fut l'ami, ce qui est en-dessous, ce qui ne se donne pas à voir du premier coup d'œil. Si l'œuvre

6. *Ibid.*, p. 180.

7. LEENHART, Jacques, Colloque international, *op.cit.*

8. GLISSANT, Edouard, *La cohée...*, *op.cit.*, p. 58.

de Matta est en apparence éclat de fragments, une géométrie poétique et étrange, la vérité du tableau est donnée par la Relation qu'entretiennent des fragments d'être. Pour Glissant, le réel, ce sont « les vibrations » que cette relation produit dans notre cerveau. L'art de la fragmentation, des explosions, en apparence de la désunion, dissimule, sous les éclats, la Relation. Les espaces interstellaires, la géométrie anarchique qui explose en éclats et éclaboussures rouges, jaunes, composent ou décomposent des architectures inextricables qui parviennent à signifier l'absolu désordre du monde, du chaos-monde sans cesse en relation. Dans *La Cohée du Lamentin*, ce livre dont l'échafaudage est lui-même bâti d'éclats poétiques, de la réflexion philosophique sur les humanités globalisées et créolisées, sur la nature d'un monde archipélique, ce n'est pas seulement le peintre Matta qui reçoit un hommage appuyé, mais celui en qui il détecte de la lucidité sur le monde tel qu'il va, « un veilleur aigu et lucide⁹ ». Bien que Matta ait déclaré qu'il ne peint pas de tableaux, Glissant dégage la dialectique qu'il perçoit dans la peinture de Matta, puisque c'est la question qu'il pose en regardant l'œuvre : « Nous croyons avoir deviné ou pressenti, de ces éclats qui décomposent le tableau et de ces éclaboussures qui recomposent la parole, le sens précisément, c'est-à-dire la Relation qui s'exaspère entre eux¹⁰ ». Roberto Matta prétendait avoir rompu tout lien avec son pays d'origine, le Chili, et que c'est de l'exil, depuis son identité de l'entre-deux, chilienne et française, qu'il avait conçu un langage, une esthétique, par son passage du connu à l'imprévisibilité de l'inconnu. N'est-ce pas la définition que propose Glissant de la créolisation à l'œuvre dans le Tout-Monde et de l'errance qu'il applique à la conception du monde qui sous-tend le travail de l'artiste ? « Il vagabonde dans un incessant arrachement de racines, dans ce champ bouleversé qui est à l'image des humanités d'aujourd'hui¹¹ » : arrachement à l'identité racine pour devenir le peintre de l'identité rhizome. Matta est un peintre qui fait vibrer le monde contre le fixisme, le faisant bondir « comme un tremblement », autre concept clé de Glissant qui s'articule à l'errance, un appétit de regarder les opacités du monde. Ce tremblement se distingue ontologiquement de la violence immédiate qui travaille le monde et il ne s'agit pas de sa fureur immédiate. Sa relation à la peinture lui permet d'en détecter les vibrations et les explosions qui président à sa conception du Tout-Monde comme Relation. Sur la couverture d'une revue, Glissant choisit comme emblème *Les doutes des trois mondes* de Matta, titre philosophique sans doute, et derrière la fixité de la ligne, il voit le tremblement du chaos, qui n'est pas désordre mais l'expression du divers, où il n'y a pas de linéarité du temps mais multiplicité du réel.

Les vibrations auxquelles est sensible Glissant lorsqu'il regarde la peinture, ce sont les digenèses qui n'ont pas de fin, ces créations incessantes du monde par la Relation, telles que celles du peintre péruvien Hermann Braun Vega, où il voit des créolisations où les niveaux temporels se télescopent, qui donnent le jour à des mondes où avoisinent les *Ménines* du peintre espagnol Diego Velázquez, l'un des maîtres du baroque, de 1650, les papayes du nouveau monde, fruit hautement symbolique du monde amérindien et de l'Amérique ouverte aux Conquistadors dont Christophe Colomb avait salué la délicatesse, et les enfants noirs d'aujourd'hui et nécessiteux des villes colombiennes comme Cartagena de Indias. Peinture où œuvre visuellement une utopie du vivre ensemble, comme le dirait Glissant, et une esthétique sous-tendue par une « réflexion idéologique et éthique », pour reprendre les termes de Milagros Ezquerro, dans son article *El mestizaje cultural en la obra de Herman Braun-Vega*, où elle rappelait ce que disait Paul Valéry, à savoir que « Une œuvre est faite par une multitude d'esprits et d'événements – ancêtres, états, hasards, écrivains antérieurs (ici, peintres antérieurs)¹² », dont l'artiste révèle la mise en relation, comme l'exprimerait Glissant.

9. *Ibid.*, p. 47

10. *Id.*

11. *Id.*

12. EZQUERRO, Milagros, « El mestizaje cultural en la obra de Braun-Vega », *La représentation de l'Indien dans les arts et la littérature d'Amérique latine*, textes réunis par Alejandro Canseco Jérez, Metz, Université Paul Verlaine, Centre de Recherches Ecritures, Collection Littérature des Mondes Contemporains, Série Amériques, 2008, p.63-74.

Mémoire de la Relation, Relation de la Mémoire

Considérant le dialogue entre les œuvres et un héritage, Glissant l'éclaire toujours d'un regard nouveau qui obéit à sa pensée d'un monde régi par la Relation. Les noms de deux artistes, Serge Hélénon et Victor Anicet, apparaissent déjà lors des premiers frémissements d'un art caribéen à La Martinique qui donnera sa pleine mesure quelques années plus tard dans des mouvements comme *Fwomajé*, « la ceiba », au nom emprunté à un arbre hautement symbolique dans le monde amérindien, où l'on verra se cristalliser des tendances et s'exprimer la nécessité intérieure de mettre en œuvre par les arts plastiques une esthétique et une vision d'un monde métis, en phase de « créolisation » permanente, pour parler comme Glissant.

Dans sa réception du travail du Martiniquais Serge Hélénon, il met l'accent dans la préface qu'il écrit pour *Hélénon, lieux de peinture*¹³, sur ce que cette œuvre comporte de rassemblements de fragments du monde. Par exemple, les *Expressions-bidonville* sont réalisées avec divers mediums, peinture, matériaux, morceaux de bois. Le travail d'Hélénon, qui a quitté la Martinique dans les années 1950 pour aller à Nice aux Arts décoratifs, puis en pays Dogon au Mali, est une approche de la mémoire qui attire Edouard Glissant, une traversée et un cheminement de l'artiste par le bois rassemblé et la peinture. Glissant en considère l'un des éléments structurants, les morceaux de bois que s'approprie l'artiste, qui constitue, à son sens, l'essence en morceaux du bidonville, de vieilles caisses, des planches usagées, disjointes qui sont des débris de vie, qui conforment une poétique de l'assemblage que Glissant refuse de rapprocher de celle de Schwitters ou de l'Américain Robert Rauschenberg. Même si l'on pourrait être tenté de le faire, Glissant préfère en dégager une esthétique de la Relation où le chromatisme sert à rassembler un monde qui arrive à survivre. Ce qui pourrait aussi apparenter l'œuvre de Serge Hélénon à *l'arte povera* de l'Italien Pistoletto lui semble plutôt relever de ce qu'il appelle « un ébranlement du monde » et « une mémoire du monde traversé » par ces morceaux de bois. Les couleurs qui se mêlent aux métaux rouillés, aux vieux clous, font tenir un monde qui se déferait par l'effet de l'usure, une esthétique des histoires mouvementées et tragiques des Amériques. « L'art antillais, c'est la restauration de nos histoires fracassées », déclarait le poète caribéen Derek Walcott, prix Nobel de littérature en 1992. Glissant voit également derrière ces débris encore une fois la mer, que ne peint pas Hélénon, mais qui est saisie en creux comme paysage dans cette œuvre, miroir de la terre, parce que la mer entraîne et accumule les débris de la vie et les met en relation. Comme l'a remarqué Dominique Berthet, les clous relient, ils sont une métaphore du rassemblement après la fracture, un lieu de la Relation. Pour Glissant, les œuvres de Serge Hélénon sont ces « lieux de peinture », au sens qu'il confère à ce mot de lieu, comme lieu de rencontre et de partage. Hélénon cherche aussi à cristalliser cette synthèse qu'est le monde créolisé des Antilles, des Amériques baroques.

La Relation, c'est relater, c'est aussi relier. En 1970, l'exposition de Victor Anicet « L'Histoire de la Martinique », rassemble des œuvres en noir et blanc, sur un support en bois, et a pour thème l'histoire mêlée des Caraïbes, l'un des peuples premiers des Antilles, qui ont imprégné de façon beaucoup plus profonde l'identité des Antilles françaises que ne le reconnaît l'histoire officielle, et des esclaves noirs. La représentation de cette identité métisse par l'artiste peintre et céramiste Victor Anicet est saluée par Glissant qui lui demande d'exposer ses tableaux bleus, une œuvre habitée par des représentations d'*adornos*, ces poteries amérindiennes dont Anicet avait découvert l'existence grâce aux fouilles du révérend père Pinchon, correspondant du Museum d'Histoire Naturelle, pendant son adolescence au nord de l'île, dans la commune du Marigot.

Au cours d'un échange au Salon du Livre de l'Outre-Mer entre les écrivains martiniquais Patrick Chamoiseau et Edouard Glissant, ce dernier avait manifesté le souhait de l'avènement d'une peinture

13. BERTHET, Dominique, *Hélénon, lieux de peinture*, préface Edouard Glissant, Paris, HC Editions, 2006.

« réaliste » pour représenter le gouffre, celui des esclaves gisant dans les cales des bateaux négriers. Alors que Glissant avait toujours manifesté son désintérêt pour l'art naturaliste, que voulait dire plastiquement « réalisme » dans cette peinture de Patricia Flora-Praxo, jeune artiste d'origine guadeloupéenne, née en 1966 aux Abymes, tourmentée par ce passé tragique, et accueillant Edouard Glissant, visiteur ému, éclairé et impatient dans la galerie parisienne où elle exposait ses tableaux en février 2008 ? Ses toiles sont intitulées *Traces*, mot qui dénote la mémoire de l'esclavage, un mot qu'elle emprunte à Glissant lui-même extrait de la préface du catalogue. Une fois encore, écartant la perspective, ces *Traces* sont verticalité de silhouettes dressées, côte à côte, blanches, noires et fantomatiques, sur fond d'abysses et obscurité des profondeurs de la cale, et du rouge de l'horreur tragique, qu'elle dit avoir peint avec sa mémoire ancestrale, cale où était advenu l'inédit de la Relation entre deux cultures, fondant les prémices d'une digenèse, d'un nouveau monde, dans la violence des coups et dans la barbarie des viols.

Au fond, c'est le mouvement, le dynamisme de la vie et le refus du fixisme emblématique du Tout-Monde que recherche Glissant dans les œuvres devant lesquelles il s'incline. Dans sa compréhension du monde, les pensées philosophiques de système sont restées inopérantes, il a quêté une pensée du tremblement qui a été mise en image par le film *Les attracteurs étranges*¹⁴ de Federica Bertelli où la peinture de son épouse, Sylvie Glissant Sema, sert de toile de fond à sa réflexion sur la mondialité et la complexité des identités relations.

Ce même Glissant a nourri l'espoir de créer à la Martinique un Musée des Amériques pour y réunir toutes les esthétiques-relation, du Nord au Sud, d'artistes qu'il a ou non côtoyés, afin d'y trouver ce qu'il a appelé « les liaisons magnétiques », des « séquences énergétiques » comme l'a rappelé, lors du colloque, son complice, l'essayiste et romancier Patrick Chamoiseau.

14. BERTELLI, Federica, avec Edouard Glissant, *Les attracteurs étranges*, documentaire, durée 70', France, 2007, distribution format DVD.

Références bibliographiques

BERTELLI, Federica, avec Edouard Glissant, *Les attracteurs étranges*, documentaire, durée 70', France, 2007, distribution format DVD.

BERTHET, Dominique, *Hélénon, lieux de peinture*, préface Edouard Glissant, Paris, HC Editions, 2006.

EZQUERRO, Milagros, « El mestizaje cultural en la obra de Braun-Vega », *La représentation de l'Indien dans les arts et la littérature d'Amérique latine*, textes réunis par Alejandro Canseco Jérez, Metz, Université Paul Verlaine, Centre de Recherches Ecritures, Collection Littérature des Mondes Contemporains, Série Amériques, 2008, p.63-74.

GLISSANT, Edouard, *La cohée du Lamentin*, Paris, Gallimard, 2005, p. 60.

LEENHARDT, Jacques, *Lam*, Paris, HC Editions, 2009.

LEENHARDT, Jacques, « La métaphore du carrefour comme générateur poétique », *Saint John Perse, Aimé Césaire, Edouard Glissant : Regards croisés*, Colloque international organisé par l'Institut du Tout-Monde, Paris, 19-20-21 septembre 2012, Maison de l'Amérique latine, Bibliothèque Nationale de France, l'UNESCO.

WALD LASOWSKI, Aliocha, « L'esthétique du divers : la relation aux artistes chez Saint-John Perse, Aimé Césaire et Edouard Glissant », Colloque international organisé par l'Institut du Tout-Monde, Paris, 19-20-21 septembre 2012, Maison de l'Amérique latine, Bibliothèque Nationale de France, l'UNESCO.

Auge y declive del “partido militar” de Barcelona (1898-1936)

Xavier Casals Meseguer

Resumen: Historia del “partido militar” de Barcelona desde sus orígenes en 1898 hasta su crisis en 1930. La expresión “partido militar” alude al proyecto de la oficialidad de la Capitanía General de Barcelona de convertir a esta institución en una base de poder militar en Cataluña independiente del gobierno. Este proyecto surgió a inicios de siglo XX, cuando la Capitanía barcelonesa actuó de modo cada vez más autónomo de Madrid para combatir al movimiento catalanista y al pistolerismo anarcosindicalista. Así, entre 1917 y 1923 en ella se pusieron los fundamentos de la dictadura del general Miguel Primo de Rivera (1923-1930), instaurada con un golpe de Estado ejecutado en Barcelona. Al finalizar la dictadura el “partido militar” inició su declive.

Palabras claves: Barcelona, Cataluña, capitánía general de Cataluña, Dictadura, Golpe de Estado, Extrema derecha

Résumé : Histoire du « parti militaire » de Barcelone depuis sa création en 1898 jusqu'à la crise en 1930. Le terme « parti militaire » désigne le projet des officiers de la capitainerie générale de Barcelone pour transformer cette institution en une base de pouvoir indépendante en Catalogne du gouvernement. Ce projet est né au début du XXe siècle, lorsque la capitainerie de Barcelone a agi de façon de plus en plus autonome de Madrid pour lutter contre le gangstérisme et le mouvement anarchosindicaliste catalan. Ainsi, entre 1917 et 1923, elle a jeté les bases de la dictature du général Miguel Primo de Rivera (1923-1930), établie par un coup d'État exécuté à Barcelone. À la fin de la dictature le « parti militaire » a commencé son déclin.

Mots-clefs : Barcelone, Catalogne, capitainerie générale de la Catalogne, dictature, Coup d'État, Extrême droite.

Este estudio expone la historia del poderoso grupo de presión castrense que se conformó en la Capitanía General de Barcelona en los inicios del siglo XX. Conoció su plenitud con la proclamación de la dictadura de Miguel Primo de Rivera en septiembre de 1923 y su declive tras el fin de la misma en enero de 1930¹. No empleamos la expresión “partido militar” en sentido literal, sino para aludir a lo que el historiador Enrique Ucelay-Da Cal designa como el proyecto de la oficialidad de esta Capitanía de convertirla en una “base de poder y de decisión regional” que ejerciera de contrapoder al catalanismo. Este *lobby* castrense, siguiendo a este investigador, se articuló mediante “cadenas de amistad o lealtad, de simpatía o de concurrencia en las soluciones para el país (o, mejor dicho, en algunas de ellas)”, de modo que “no fue nunca homogéneo ni mucho menos explícito”².

1. Este estudio se enmarca en el proyecto de investigación del Ministerio de Educación y Ciencia “Las problemáticas federalistas españolas, siglos XIX-XX” (referencia HAR2011-28572).

2. UCELAY-DA CAL, Enric, *Història de la Diputació de Barcelona, vol. II (1898-1931)*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 2007, p. 217. Gabriel Cardona, experto en historia castrense, también empleó la expresión “partido militar” en este sentido, aunque sin explicitarlo en CARDONA, Gabriel, *Crònica dels militars catalans. L'aposta republicana*, Barcelona, L'esfera dels llibres, 2006, pp. 54 y 90. Para un marco general de la evolución del Ejército español, véase CARDONA, Gabriel, *El problema militar en España*, Madrid, Historia 16, 1990; Stanley G. PAYNE, *Los militares y la política en la España contemporánea*, Madrid, Sarpe, 1986; Carlos SECO, *Militarismo y civilismo en la España contemporánea*, Madrid, Instituto de Estudios

A continuación sostenemos que este “partido militar” emergió tras la derrota de Ultramar en 1898, se conformó a partir de 1917, cuajó en 1922 y permitió al general Miguel Primo de Rivera el año siguiente protagonizar un golpe de Estado desde Barcelona que instauró la primera dictadura militar del siglo XX. Entonces este *lobby* castrense alcanzó su plenitud y se desarticuló cuando Primo dimitió en 1930 y fue proclamada la Segunda República en 1931.

En este sentido, es importante destacar que fue la Capitanía de la capital catalana la que alumbró el régimen *primorriverista*, que es esencial para comprender el franquismo, pues constituyó un ensayo del mismo en la medida que Franco tuvo a la dictadura de Primo de Rivera como referente. De este modo, Primo impulsó un partido oficial (la Unión Patriótica) para llevar a cabo movilizaciones políticas «desde arriba» y adoptó el llamado nacional-catolicismo como ideario. También llevó a cabo una política económica nacionalista y de creación de infraestructuras estatales y locales. Efectuó una importante experiencia corporativa en el plano económico (creó la Organización Corporativa Nacional) y político. En este último aspecto, el régimen de Primo creó una Asamblea Nacional Consultiva que fue la primera cámara de representación corporativa de Europa y diseñó una constitución en 1928 que no llegó a entrar en vigor, pero muchos de sus elementos fueron adoptadas por Franco. En suma, el *primorriverismo* trazó la arquitectura del futuro franquismo³.

La génesis y evolución de este grupo de presión militar entre 1898 y 1923 está apuntada a grandes rasgos por trabajos de Ucelay-Da Cal⁴, mientras su evolución posterior apenas ha merecido estudios, aunque existió un foco de poder militar en Barcelona hasta 1981⁵. Este trabajo pretende reconstruir la evolución del “partido militar” barcelonés a partir de las premisas de este historiador y demostrar como pese a haber sido la Capitanía General una fuerza invisible en las urnas, ha constituido un influyente actor político en Cataluña y también en el desarrollo del fascismo español.

Un intervencionismo militar creado en La Habana

En la España del siglo XIX el intervencionismo político del Ejército contaba con una amplia tradición, pues los altos jefes militares – los *espadones* – protagonizaban golpes de Estado que permitían a las facciones políticas de la época alternarse en el gobierno.⁶ Sin embargo, en la Barcelona de inicios del siglo XX se conformó un intervencionismo de nuevo tipo, pues el Ejército tendió a ocupar parcelas de poder cada vez más amplias hasta que en 1923, con el golpe de Estado de Miguel Primo, ocupó el poder por completo al instaurar una dictadura. ¿Cómo se produjo este cambio en el seno del Ejército y por qué tuvo lugar en Cataluña?

Consideramos que el origen de este fenómeno se halla en la Cuba colonial, pues allí se conformó el primer poder castrense autónomo de la metrópoli, ya que entre 1825 y 1878 Madrid concedió poderes extraordinarios al capitán general de La Habana. Estos comprendían “el gobierno discrecional de la colonia, con facultades ejecutivas para aplicar la legislación, adaptarla o suspenderla” para garantizar el

Económicos, 1984.

3. Véase al respecto CASALS, Xavier, “Miguel Primo de Rivera, l’architetto del franchismo”, *Passato e Presente*, 82 (enero-abril 2011), pp. 39-65.

4. Notablemente UCELAY-DA CAL, Enrique, *Història de la Diputació de Barcelona, vol. II (1898-1931)*, op. cit.. Es también de interés el estudio JACOB CALVO, Juan, *La Capitanía General de Catalunya de 1875 a 1931: la actuación de los Capitanes Generales. Tesis doctoral*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1974.

5. Véase al respecto CASALS, Xavier, *Ultracatalunya. L’extrema dreta a Catalunya: de l’emergència del ‘búnker’ al rebuig de les mesquites (1966-2006)*, Barcelona, L’esfera, 2007, pp. 429-430.

6. Véase FERNÁNDEZ BASTARRECHE, Fernando, *Los espadones románticos*, Madrid, Síntesis, 2007, especialmente pp. 11-27. CARDONA, Gabriel, *A golpes de sable. Los grandes militares que han marcado la historia*, Barcelona, Ariel, 2008.

statu quo de los peninsulares que dominaban la vida cubana⁷.

El resultado fue que el capitán general devino allí un “virrey” de facto y su autonomía engendró un intervencionismo militar de nuevo cuño que – paradójicamente – se inició con un golpe de Estado contra la propia Capitanía en mayo de 1869, cuando la dirigía el general Domingo Dulce⁸. Su política reformista le granjeó la oposición de los sectores reaccionarios que promovieron el golpe citado, acaudillado por el general Francisco A. Lersundi (su antecesor en el cargo) con el apoyo de los Voluntarios del Comercio.

Estos constituían una fuerza paramilitar, se definían “españoles ciento por ciento” y eran reclutados a través de los casinos españoles. Al llegar Dulce en enero de 1869 impusieron un clima de terror en la Habana: el día 21 dispararon y agredieron a actores y público del Teatro Villanueva (por representar allí un presunto espectáculo “nacionalista”) y durante cuatro días protagonizaron disturbios y saquearon casas de reformistas cubanos. Finalmente, en mayo Lersundi ejecutó el golpe contra Dulce cuando cinco mil Voluntarios ocuparon la Capitanía y le obligaron a dimitir⁹. Desde entonces Madrid no se opuso más al veto de los reaccionarios en Cuba y el episodio ofreció un modelo exitoso de insubordinación castrense que se exportó a la Península y caracterizó su intervencionismo militar hasta 1936¹⁰.

Cataluña, el miedo a una “segunda Cuba” (1898-1917)

En este marco, fueron militares forjados en las guerras de Ultramar y repatriados tras la derrota de 1898 quienes constituyeron los puntales del “partido militar”, pues en la Península esta oficialidad colonial pudo resarcir su orgullo herido por la derrota enfrentándose a nuevos enemigos: “los obreros sediciosos y en los separatistas vascos y catalanes”¹¹. Así, pronto cuajó la idea de que Cataluña se había convertido en una “segunda Cuba” y en 1901 dos políticos conservadores advirtieron “que la gangrena del separatismo se va extendiendo” y lamentaron la falta aquí de un partido ultraespañol como la Unión Constitucional cubana que sostuviera “la causa de la unidad y la integridad intangible de la Patria”¹². Asimismo, en febrero de 1902 tuvo lugar la primera huelga general en Barcelona y los militares constataron al reprimirla que en la urbe anidaba un peligro revolucionario junto al “separatista”.

Este militarismo proyectado contra “enemigos interiores” fue acompañado por una visión crítica de los políticos, al atribuirles la derrota sufrida en Ultramar al culpar al gobierno de claudicar sin lucha (visión del conflicto que perduró y asumió Francisco Franco)¹³. Un excombatiente plasmó así tal sentimiento: “la casi totalidad del ejército español en Cuba no disparó un solo tiro sobre los mercenarios americanos, y no obstante, tuvo también que rendirse cumpliendo las órdenes de los jefes que los mandaban. Si las rendiciones de Sedán y Metz fueron calificadas de vergonzosas, ¿cómo calificaremos la entrega de Cuba y demás provincias que fueron españolas?”¹⁴.

7. PIQUERAS, José A, *Las Antillas en la era de las Luces y de la Revolución*, Madrid, Siglo XXI, 2005, p. 342. Véase también Lluís COSTA, *El nacionalisme cubà i Catalunya*, Barcelona, Abadía de Montserrat, 2006, p. 53.

8. BUXÓ DE ABAIGAR, Joaquín, *Domingo Dulce, general isabelino*, Barcelona, Planeta, 1962, pp. 389-415 y 463-496.

9. MORENO FRAGINALS, Manuel, *Cuba/España, España/Cuba*, Barcelona, Crítica, 2ª ed. 2002, pp. 236-238.

10. UCELAY-DA CAL, Enric, “Cuba y el despertar de los nacionalismos en la España peninsular”, *Studia Historica*, 15 (1997), pp. 174-175.

11. LAWRENCE TONE, John, *Guerra y genocidio en Cuba, 1895-1898*, Madrid, Turner, 2008, p. 373.

12. MARTOS O’NEALE, José y AMADO, Julio, *Peligro nacional. Estudios e impresiones sobre el catalanismo*, Madrid, s. n., 1901, pp. 3 y 63.

13. FRANCO, Francisco (con el pseudónimo de Jaime de Andrade), *Raza. Anecdotario para el guión de una película*, Barcelona, Planeta, 1997 p. 50.

14. CORRAL MAIRÁ, Manuel, *¡El Desastre! Memorias de un voluntario de la guerra de Cuba*, Barcelona, Alejandro Martínez editor, 1899, p. 204.

En este marco, el 25 de noviembre de 1905, se produjo en Barcelona la primera intervención castrense sonada: trescientos oficiales asaltaron la redacción de la publicación satírica *Cu-cut!* de la Lliga Regionalista (el gran partido catalanista) y la de su portavoz *La Veu de Catalunya*, por un chiste que ironizaba sobre la derrota de Ultramar¹⁵. Presionado por las Fuerzas Armadas, el gobierno sometió a la jurisdicción militar las ofensas a la patria y al Ejército con una ley que marcó la subordinación del poder civil al castrense y en febrero de 1906 se habían abierto ya 60 sumarios y expedientes a publicaciones por tales delitos¹⁶. La publicación *El Ejército Español* consideró que este camino evitaba una catástrofe como la de la independencia de Cuba: “por no atacar el mal desde el principio, sufrimos en 1898 el desastre que padecemos y todavía queremos perdurar en aquellos mismos funestos procedimientos que lograron concluir con todo nuestro imperio colonial [...]. ¡Pan y Palo! He aquí la política que aconsejamos, seguros de sus buenos resultados”¹⁷.

La amenaza revolucionaria y “separatista” surgida en Barcelona fue cada vez más visible para estos oficiales, como reflejó en enero de 1907 *El Ejército Español*: “Hay en Barcelona dos focos principales de donde irradian todos los males, [...] el anarquismo y el separatismo. Ambos tienen fuerzas, adeptos, dinero, fe, decisión y energía; ambos constituyen el cáncer español”. En julio de 1909 tuvo lugar la revuelta barcelonesa antimilitar y anticlerical de la “Semana Trágica”, que estalló al embarcar tropas de reservistas destinadas a luchar contra los rebeldes de Marruecos. El motín excitó aún más los ánimos de la oficialidad: “Hay que oxigenar Cataluña, desinfectarla de esos miasmas pútridos que [...] producen explosiones como la pasada”, clamó *El Ejército Español*¹⁸.

Bajo la presión de esta doble amenaza tomó forma el intervencionismo militar en política, especialmente en 1917, cuando en Barcelona confluyeron tres dinámicas cuya interacción supuso la cristalización del “partido militar”: la expansión urbana, la eclosión de un movimiento obrero revolucionario asociado al pistolero y la afirmación de un poder militar autónomo de Madrid.

La autonomía militar: Juntas de Defensa y “guerra social” (1917-1923)

Entre 1915 y 1920, Barcelona superó el medio millón de habitantes, pues la neutralidad española en la Gran Guerra facilitó su expansión. La diversificación económica y el crecimiento de la industria y los servicios hizo de la urbe un imán de inmigrantes, una “California catalana”, y entre las grandes ciudades del sur de Europa Barcelona solo fue comparable a Roma y Milán¹⁹. Pero pese a desempeñar la capitalidad económica de España, a inicios de los años veinte tenía el mismo poder político que otra provincia, lo que, según Ucelay-Da Cal, tuvo consecuencias profundas:

Esta frustración estructural transformó a Barcelona en el “anticentro” natural de toda la vida española, respecto al cual gravitaba toda forma de protesta y disgusto con el orden existente.

15. Sobre los hechos, véase SANTOLARIA, Francesc, *El Banquet de la Victoria i els Fets de ¡Cu-Cut!*, Barcelona, Meteora, 2005; ROMERO MAURA, Joaquín, *La Romana del Diablo*, Madrid, Marcial Pons, 2000, pp. 111-142.

16. Véase BALLBÉ, Manuel, *Orden público y militarismo en la España Constitucional (1812-1983)*, Madrid, Alianza, 1985 [1ª ed. 1983], p. 272. Sobre la evolución del militarismo véase pp. 247-316; LLEIXÀ, ; Joaquim, *Cien años de militarismo en España*, Barcelona, Anagrama, 1986, pp. 72-85; P. BOYD, Carolyn, *La política pretoriana en el reinado de Alfonso XIII*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 26-31.

17. *El Ejército Español* (7/II/1906), citado en Josep M^a SOLÉ y Joan VILLARROYA, *L'Exèrcit i Catalunya (1898-1936)*, Barcelona, Llibres de l'Índex, 1990, p. 95.

18. *El Ejército Español* (21/I/1907) y (17/VIII/1909), citados en *Ibid.*, pp. 78-79 y 142.

19. Véase al respecto EALHAM, Chris, *La Lucha por Barcelona*, Madrid, Alianza, 2005, p. 37; Alejandro SÁNCHEZ (dir.), *Barcelona, 1888-1919*, Madrid, Alianza, 1994, p. 53. Véase también José Luís OYÓN y Juan José GALLARDO, *El cinturón rojinegro. Radicalismo cenetista y obrerismo en la periferia de Barcelona 1918-1939*, Barcelona, Ediciones Carena, 2004.

Como consecuencia, se generó mucha renovación intelectual, análisis social y elucubración utópica, todo de una manera u otra centrado en la proposición de que Barcelona, en vez de Madrid, debía ser el foco del interés "nacional"²⁰.

Paralelamente, el obrerismo barcelonés conoció el desarrollo del pistolero antipatronal, lo que originó una guerra entre bandas anarquistas y parapoliciales que convirtió a la "California catalana" en una "Chicago mediterránea"²¹. La ciudad lideró el ranking español de atentados entre 1917 y 1922: 809 del total de 1.756 "delitos sociales" españoles acaecieron en ella (Bilbao la seguía con 152). El resultado de esta situación fue que se impuso en la ciudad una dinámica de revolución y reacción que generó las primeras organizaciones "escuadristas" tuteladas por la Capitanía barcelonesa o asociadas a su oficialidad²², que adquirió autonomía creciente del gobierno a partir de otoño de 1916.

Ello obedeció a que irrumpieron las Juntas de Defensa (una suerte de sindicatos militares) organizadas por Cuerpos y con epicentro en Barcelona, pues aquí "los indignados oficiales eran testigos de primera mano de la organización de los grupos sindicales y regionalistas" que les ofrecía un referente para estructurarse²³. Estas Juntas manifestaron el descontento de una parte amplia del Ejército ante los planes de reforma del ministro de la Guerra, Agustín Luque. Simplificando, se oponían a los ascensos por méritos de guerra en África que alteraban el escalafón y denunciaban la existencia de militares "favoritos" del Rey. El movimiento *juntero* se extendió por la Península (en 1917 cada regimiento tenía una Junta presidida por un coronel) y su dirección se asentó en Barcelona, ejercida por Benito Márquez, un coronel de escasas luces políticas²⁴.

Cuando el gobierno quiso cercenar el movimiento en mayo de 1917 arrestó a los dirigentes de la Junta barcelonesa por negarse a su disolución y les confinó al castillo de Montjuich. Entonces la Junta de Infantería difundió el 1 de junio un manifiesto reivindicativo de jerga "regeneracionista" que exigió liberar a los detenidos y aprobar los estatutos de la Junta para restablecer la disciplina. El gobierno accedió a sus demandas y de este modo triunfó un golpe de Estado encubierto. Las Juntas salieron fortalecidas de esta confrontación y según el conde de Romanones devinieron "los amos de España", mientras José Ortega y Gasset las consideró un "gobierno de hoplitas". Márquez, su líder, fue apodado de forma significativa "Benito I" y aquel mismo junio las Juntas presionaron para imponer un gobierno presidido por Antonio Maura, lo que éste rechazó.

Esta crisis inició el "verano caliente" de 1917²⁵. En julio el líder de la Lliga Regionalista, Francesc Cambó, convocó una asamblea de parlamentarios en Barcelona el día 19 para exigir la reapertura de Cortes (que el gobierno se negaba a convocar) e iniciar la renovación de un sistema político que aparentemente se desintegraba. Pero al confluir en esta asamblea republicanos y socialistas la Lliga la desconvocó y se integró en un gobierno de "concentración". En agosto, la caldera política volvió a entrar en ebullición con la convocatoria de una huelga general. La Lliga renunció entonces a toda alianza con

20. UCELAY-DA CAL, Enrique, *El imperialismo catalán*, Barcelona, Edhasa, 2003, p. 268.

21. CRUZ, Rafael y PÉREZ LEDESMA, Manuel (eds.), *Cultura y movilización en la España contemporánea*, Madrid, Alianza, 1997, p. 256. Sobre el pistolero, véase Eduardo GONZÁLEZ CALLEJA, *Entre el máuser y el sufragio*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 105-253; José LEÓN-IGNACIO, *Los años del pistolero*, Barcelona, Planeta, 1981; María Amàlia PRADAS BAENA, *L'anarquisme i les lluites socials a Barcelona 1918-1923*, Barcelona, Abadía de Montserrat, 2003.

22. El surgimiento de este poder militar autónomo en Barcelona fue paralelo a la eclosión de otro en Marruecos con la guerra del Rif, iniciada en 1909. Sobre el poder militar autónomo de Marruecos, véase Gustau NERÍN, *La Guerra que vino de África*, Barcelona, Crítica, 2005, especialmente pp. 19-20; María Rosa DE MADARIAGA, *En el barranco del lobo*, Madrid, Alianza, 2005, 250-265; Sebastián BALFOUR, *Abrazo mortal*, Barcelona, Península, 2002, pp. 301-347.

23. P. BOYD, Carolyn, *La política pretoriana*, op. cit., p. 81.

24. Sobre las Juntas, véase ALONSO IBÁÑEZ, Ana Isabel, *Las Juntas de Defensa Militares (1917-1922)*. Tesis doctoral, Ministerio de Defensa, Madrid, 1998.

25. Véase al respecto ROMERO SALVADÓ, Francisco J, *España, 1914-1918*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 100-176.

la izquierda, mientras los *junteros* sofocaron la protesta que desencadenó la huelga y en Sabadell (plaza del regimiento de Márquez) la represión dejó 10 muertos.

Las Juntas deterioraron de este modo su imagen pública y su pretendido carácter “regeneracionista”, a la par que se enquistaron como problema político hasta ser disueltas de modo relativamente efectivo en 1922, aunque -como exponemos a continuación- el influjo político de la oficialidad barcelonesa se proyectó por otros caminos. Ello fue posible por la laxa fiscalización que el gobierno podía hacer sobre las capitanías, como destaca el historiador Gabriel Cardona:

Ni el marco jurídico ni el rey establecían claramente que los capitanes generales estaban sometidos al gobierno, que los había nombrado. Alfonso XIII recomendaba nombramientos de altos cargos militares y los capitanes generales actuaban como representantes suyos en territorios que comprendían varias provincias. Cada una de ellas con su propio gobernador civil, dependiente del ministro de Gobernación, mientras el capitán general se relacionaba directamente con el rey y el ministro de la Guerra²⁶.

Del cuartel a la calle: el ultraespañolismo en acción

Entre 1918 y 1922 la oficialidad barcelonesa promovió iniciativas de encuadramiento político y social o estuvo estrechamente vinculada a ellas. La primera fue la Liga Patriótica Española [LPE], un grupo ultraespañol de combate²⁷. Surgió ante la campaña de demanda de autonomía promovida por la Lliga Regionalista desde noviembre de 1918, que fue secundada por republicanos y la mayoría del movimiento carlista²⁸. Radicalizaron esta movilización los seguidores de Francesc Macià, un oficial que dejó el Ejército tras el asalto al *Cu-Cut!* y fundó la primera formación independentista, la Federació Democràtica Nacionalista [FDN] el mismo 1918. La agitación catalanista que se desató entonces condujo a “tres meses de virtual rebelión nacionalista” (de noviembre de 1918 a febrero de 1919), al generar una espiral de manifestaciones catalanistas espontáneas seguidas de represiones policiales. En diciembre de 1918 un oficial fue herido grave de bala y un sargento acabó con la cabeza abierta por un garrotazo. El diario *El Imparcial* hizo este retrato alarmista del clima barcelonés: “Para dar un ¡Viva a España! hay que empuñar la *browning*, o hallarse dispuesto a ir a la casa de socorro”²⁹.

Esta situación hizo que en la citada LPE confluyeran elementos ultraespañolistas que, con la complicidad de policías y militares, se enfrentaron a los separatistas en las Ramblas con bastones y pistolas. Cristalizó así un núcleo ultraespañol nutrido por oficiales de paisano, funcionarios de bajo rango, policías fuera de servicio e hinchas del Real Club Deportivo Español [RCD Español] que desde entonces constituyeron “la reducida clientela del fascismo español en Barcelona hasta 1936”³⁰. En suma, la agitación política y social de la urbe hizo que en enero de 1919 los oficiales barceloneses cerrasen filas y afirmaran que estaban dispuestos a “empezar a disparar en la calle”³¹.

Sin embargo, entre febrero y abril de 1919 el gran impacto de la huelga de la empresa suministradora de luz de Barcelona -conocida como “La Canadiense” (su nombre era Barcelona Traction, Light and

26. CARDONA, Gabriel, *Los Milans del Bosch*, Barcelona, Edhasa, 2005, p. 269.

27. Sobre la LPE, véase UCELAY-DA CAL, Enric, *El nacionalisme radical català i la resistència a la dictadura de Primo de Rivera, 1923-1931. Tesis doctoral*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1983, s. n..

28. Sobre la campaña, véase ALBERT BALCELLS, ENRIC PUJOL y JORDI SABATER, *La Mancomunitat de Catalunya i l'autonomia*, Barcelona, IEC/ Proa, 1996, pp. 108-167.

29. UCELAY-DA CAL, Enric, *Història de la Diputació, op. cit.*, pp. 153-154.

30. UCELAY-DA CAL, Enric, *El nacionalisme radical català, op. cit.*, s. n..

31. ALONSO IBÁÑEZ, Ana Isabel, *Las Juntas, op. cit.*, p. 514.

Power)- eclipsó la agitación catalanista y reflejó el poder de movilización que poseía la Confederación Nacional del Trabajo [CNT] anarcosindicalista. Así las cosas, la respuesta de la Capitanía a la situación, con el general Jaime Milans del Bosch al frente, fue intentar militarizar a los trabajadores y recurrir al Somatén (un cuerpo cívico parapolicial rural de origen medieval³²) con apoyo de la burguesía y la patronal. También se impulsó un servicio de información y un grupo parapolicial dirigido por el comisario Manuel Bravo Portillo.

Asimismo, desde el entorno de Capitanía se impulsó una organización sindical alternativa a la CNT: el Sindicato Libre, liderado por el carlista Ramón Sales, “uno de los elementos más preponderantes” de la LPE³³. Además, en febrero de 1919 el general Severiano Martínez Anido fue nombrado gobernador militar de Barcelona y cabe pensar que su presencia no fue ajena al nacimiento del nuevo sindicato anticenetista (éste siempre le consideró uno de sus benefactores)³⁴. De este modo, el núcleo original del Libre formó parte el engranaje “antiseparatista” y contrarrevolucionario que cuajó en Capitanía³⁵. Martínez Anido, además, contó con otro eficaz colaborador para luchar contra la subversión, el inspector jefe de la policía barcelonesa primero y de la Guardia Civil después, Miguel Arlegui Bayones, curtido en Cuba y Puerto Rico³⁶. Fue así como se conformó el “partido militar”, tutelado por Jaime Milans y Martínez Anido.

Los militares, no de forma coordinada, también incidieron en el encuadramiento deportivo de la juventud. En 1912 el capitán Pedro Roselló organizó el primer núcleo barcelonés de Exploradores de España (*boy scouts*) que dirigió un comité castrense presidido por el marqués de Foronda (militar de la reserva y presidente de la Compañía de Tranvías)³⁷. Una década después, en 1922, el teniente coronel Jorge Villamide -otro veterano de Ultramar- promovió las Peñas Iberia, que suponemos que también eran los llamados Grupos Esportivos Iberia [GEI]³⁸. Estos últimos adquirieron un carácter de grupos de choque, pues uno de sus líderes explicó que “al advenimiento de la Dictadura [de Primo en septiembre de 1923] recibí orden de movilizar a los ‘G.E.I.’ para ayudar en lo que fuere necesario a su implantación”³⁹. Igualmente, a fines del mismo 1922 fue creada la Peña Deportiva Ibérica, un grupo de hinchas del RCD Español resuelto a defender «lo que éste significaba en la lucha política regional:

32. Sobre el Somatén, véase su historia y evolución en Fernando DEL REY y Eduardo GONZÁLEZ CALLEJA, *La defensa armada contra la revolución*, Madrid, CSIC, 1995, pp. 54-103. Esta fórmula también fue ensada en la Cuba rural, en 1858, contra el bandolerismo. Véase Imilcy BALBOA NAVARRO, *La protesta rural en Cuba. Resistencia cotidiana, bandolerismo y revolución (1878-1902)*, Madrid, CSIC, 2003, p. 93.

33. PESTAÑA, Ángel, *Terrorismo en Barcelona (memorias inéditas)*, Barcelona, Planeta, 1979, p. 110. Pese a que la versión oficial de la historia del Sindicato Libre afirmó que fue fundado en octubre de 1919 en el Ateneo Legitimista de Barcelona (una entidad carlista), su creación oficiosa tuvo lugar en una fecha indeterminada a inicios de ese año y la habría inspirado un inspector militar, Bartolomé Roselló. Véase la versión “oficial” del origen del sindicato en Feliciano BARATECH ALFARO, *Los sindicatos libres de España*, Barcelona, Gráficas Cortell, 1927. Véase las interpretaciones nuevas en Soledad BENGOCHEA, *Organització patronal i conflictivitat social a Catalunya*, Barcelona, Abadía de Montserrat, 1994; pp. 217-219; Soledad BENGOCHEA y Fernando DEL REY, “Militars, patrons i sindicalistes ‘lliures’”, *L’Avenç*, 166 (enero 1993), pp. 8-16. Hemos intentado consultar el expediente de Roselló, pero no consta en el Archivo General Militar de Segovia.

34. De hecho, así parece apuntarlo un biógrafo de suyo al datar la creación del Sindicato Libre en abril de 1919, dos meses después de su toma de posesión. Véase Juan OLLER PIÑOL, *Martínez Anido*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1943, p. 41.

35. Sobre la evolución del Sindicato Libre, véase Colin M. WINSTON, *La clase trabajadora y la derecha en España (1900-1936)*, Madrid, Cátedra, 1989; Sonia DEL RÍO, *Corporativismo y relaciones laborales en Cataluña*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.

36. LÓPEZ CORRAL, Miguel, *La Guardia Civil*, Madrid, La esfera, 2009, pp. 263-264.

37. Información de Albert BALCELLS y Genís SAMPER, *L’escoltisme català (1911-1978)*, Barcelona, Barcanova, 1993, pp. 42-50.

38. FERRER, Melchor, *Historia del tradicionalismo español. Tomo XXX*, Sevilla, Editorial Católica Española, 1979, p. 203 y n. 417. Sobre Villamide, véase su *Hoja Matriz de Servicios. B4/278*, Archivo General Militar de Segovia.

39. THOMÀS, Joan M., *Falange, Guerra Civil, Franquismo*, Barcelona, Abadía de Montserrat, 1992, p. 441.

la afirmación de los principios de unidad nacional en todos los órdenes de la vida pública»⁴⁰. Hasta el inicio de la Guerra Civil esta Peña fue el foro de encuentro del atomizado ultraespañolismo barcelonés.

Finalmente, también en otoño de 1922 (antes de que Benito Mussolini protagonizara en octubre la “Marcha sobre Roma”), un grupo de oficiales *junteros* que dirigió el capitán Alberto de Ardanaz Salazar constituyó el primer colectivo fascista de España, La Traza (su nombre aludía al “trazado” que quería redibujar de la patria), pero no prosperó⁴¹.

Los impulsores del “partido militar”: Milans, Martínez Anido y Primo

Estas iniciativas irradiaron de Capitanía en el marco de un proceso de emancipación creciente de las directrices de Madrid por parte de Milans y Martínez Anido. Ambos habían conocido la guerra colonial y habían sido militares palatinos en distinto grado, en un contexto en el que tener la confianza de Alfonso XIII confería un sólido aval de autonomía ante los gabinetes ministeriales. Centrémonos por ello en las figuras de los dos generales que conformaron este “partido militar”.

Joaquín Milans del Bosch (nacido en 1854 en el seno de una “dinastía militar”) participó en la tercera guerra carlista y fue arropado por el *espadón* Fernando Primo de Rivera, primer marqués de Estella. Fue destinado a Melilla en 1893 de modo efímero, más tarde conoció la guerra de Filipinas bajo el mando de Primo entre 1897 y 1898. Allí trató al sobrino de éste, Miguel Primo (el futuro dictador) y crearon las bases de su relación. En 1902 Milans fue nombrado ayudante del Rey con residencia en la Corte. En 1914 tomó el mando de Tetuán y cuando fue nombrado capitán general de Cataluña en septiembre de 1918 “no tenía experiencia directa en los conflictos sociales”⁴². Actuó según su arbitrio y en abril de 1919 efectuó un golpe de Estado apenas disimulado cuando puso al gobernador civil Carlos Emilio Montañés en un tren rumbo a Madrid (lo que forzó la dimisión del conde de Romanones y su gobierno). Alfonso XIII tuvo que pedirle que dimitiera en febrero de 1920. Concluyó así un mandato del que se dijo que “Barcelona vivía en una dictadura militar”⁴³.

Severiano Martínez Anido (nacido en 1862) participó en la campaña de Filipinas entre 1897 y 1898 y fue condecorado. En 1902 contribuyó a reprimir la primera huelga general de Barcelona y ese año fue destinado a Melilla, donde fue distinguido de nuevo por sus acciones. En 1910 ejerció el cargo “de ayudante en órdenes de Su Majestad el Rey” y luego fue nombrado director de la Academia de Infantería. En 1916 volvió a Marruecos y en 1917 retornó a la Península como gobernador militar de San Sebastián (donde emergía el nacionalismo vasco) y desde febrero de 1919 desempeñó esta responsabilidad en la capital catalana⁴⁴.

Sostenemos la hipótesis de que Martínez Anido, Milans y su entorno se hallaron en Barcelona ante un problema nuevo: combatir la “guerrilla urbana” que generó el pistolero. Por su experiencia, estudios y tradición oral sabían las dificultades de combatir guerrillas al haber luchado contra carlistas, cubanos, filipinos y rifeños. Sin embargo, en la macrocefalia barcelonesa los pistoleros anarcosindicalistas eran difíciles de eliminar por su inserción en el tejido urbano: aquí no se podía concentrar a la población en localidades aislándola de los revoltosos, como se había hecho en Cuba. Hacia falta erigir una

40. DEL CASTILLO, José y ÁLVAREZ, Santiago, *Barcelona, objetivo cubierto*, Barcelona, Editorial Timón, 1958, p. 119.

41. Sobre La Traza, véase UCELAY-DA CAL, Enric, “Los orígenes del fascismo en España”, en VV. AA. *Josep Fontana. Història i projecte social. 2*, Barcelona, Crítica, 2004, pp. 1380-1410; Eduardo GONZÁLEZ CALLEJA y Fernando DEL REY, *La defensa armada contra la revolución, op. cit.*, pp. 169-177.

42. CARDONA, Gabriel, *Los Milans del Bosch, op. cit.*, p. 263.

43. *Ibid*, p. 279.

44. COLA, Julio, *El otro hombre, Martínez Anido*, Madrid, Ambos Mundos, 1927, pp. 121-127; *Expediente militar de Severiano Martínez Anido [sin cubierta] 460/M-230*, Archivo General Militar de Segovia.

“conraguerrilla”, de ahí posiblemente la sinergia que los militares establecieron con las bases radicales de obreros carlistas ultraespañoles, pues el carlismo era un movimiento de sólida tradición insurgente, cuyo hito final en Cataluña fue una sublevación en Badalona en octubre de 1905 (la “octubrada”). La emigración masiva del proletariado rural a la ciudad hizo que algunos sectores carlistas pudieran devenir una improvisada “conraguerrilla urbana” ante el pistolero anarquista. De hecho, el carlismo se dotó de una fuerza paramilitar entre 1912 y 1913, el Requeté⁴⁵. A nuestro juicio, la tradición combativa de este movimiento explicaría la conexión entre militares barceloneses y carlistas radicalizados para combatir el obrerismo cenetista⁴⁶.

De este modo, si en La Habana del siglo XIX los militares insubordinados contaron con un apoyo civil en los Voluntarios del Comercio para crear un contrapoder al ejecutivo de Madrid, en la Barcelona de inicios del siglo XX estos tuvieron su soporte civil en el Sindicato Libre. Éste último encarnó una organización de masas adaptada a las necesidades de control social por parte del Ejército que generaba la conversión de Barcelona en una metrópolis industrial y de servicios y la organización consiguió un importante protagonismo en los años veinte, al extenderse por España⁴⁷.

Pero volvamos a Capitanía. Cuando Milans fue forzado a dimitir por el Rey en 1920 por sus métodos e independencia del gobierno, Martínez Anido -que en noviembre de 1919 había dejado de ser gobernador militar de la ciudad para ser su gobernador civil- mantuvo el engranaje contrarrevolucionario creado desde Capitanía. Lo hizo gracias a la ayuda de Arlegui y sostuvo un fluido contacto epistolar con Milans, nombrado Jefe de la Casa Militar de Alfonso XIII⁴⁸. Los sucesivos titulares de la Capitanía barcelonesa que sucedieron a Milans -Valeriano Weyler (1920), Carlos Palanca (1920-1921) y Josep d’Olaguer-Feliu (1921-1922)- no se habrían inmiscuido en la actuación de Martínez Anido y su fiel Arlegui. El nombramiento del general Miguel Primo de Rivera como nuevo capitán general en 1922 la facilitó, pues éste sintonizaba plenamente con Martínez Anido y Milans en términos ideológicos, dado que los tres se conocían de tiempo atrás y habían luchado contra el “separatismo” (colonial y catalán) y el obrerismo revolucionario.

¿Pero quién era Miguel Primo de Rivera? Éste había nacido en 1870, en el seno de una “dinastía militar” y conocía los entresijos políticos y cortesanos de Madrid⁴⁹. Había estado en Ultramar (junto a Milans) al servicio de su prestigioso tío Fernando y desde que en julio de 1919 fue nombrado teniente general desplegó esfuerzos para afianzar su liderazgo en el Ejército. Tendió puentes hacia las Juntas de Defensa y manifestó “igualdad de ideales” con ellas. A la vez, estrechó lazos de amistad y afinidad ideológica con Milans y Martínez Anido, quienes se habían convertido *de facto* en “virreyes” de Barcelona. Estos últimos se consideraban unos mesiánicos salvadores de España, si nos atenemos a la carta que Martínez Anido escribió a Primo en diciembre del mismo 1919: “A nosotros nos ha de corresponder remediar los males que pesan sobre nuestro querido país; que Dios nos ilumine y muy unidos pongamos todas nuestras energías para salir airosos de nuestros cometidos”, afirmó⁵⁰.

En julio de 1920 Primo fue nombrado capitán general de Valencia. Allí captó un clima de desmoralización social que desató su impulso golpista, explicó posteriormente: “Emanan de mi mando como Capitán General de Valencia [...] mis primeras sugerencias íntimas sobre la necesidad de intervenir

45. Véase CANAL, Jordi “La violencia carlista tras el tiempo de las carlistadas”, en Santos JULIÁ (dir.), *Violencia política en la España del siglo XX*. Madrid, Taurus, 2000, p. 27; Eduardo GONZÁLEZ CALLEJA, “La tradición recuperada: El requeté carlista y la insurrección”, en *Historia Contemporánea*, 11 (1994), p. 31.

46. Debemos la reflexión inédita sobre el carlismo al profesor Enric Ucelay-Da Cal.

47. Entonces igualó en afiliados a la Unión General de Trabajadores. En 1929 tenía 197.853 miembros y más del 40% de estos -unos 81.000- residía fuera de Cataluña (Colin M. WINSTON, *La clase trabajadora, op. cit.*, p. 281).

48. OLLER PIÑOL, Juan, *Martínez Anido, op. cit.*, p. 50.

49. Véase PRIMO DE RIVERA, Rocío, *Nosotros los Primo de Rivera*, Madrid, La Esfera, 2003, pp. 46-66.

50. TUSELL, Javier, *Radiografía de un golpe de Estado*, Madrid, Alianza, 1987, p. 42.

en la política española por procedimientos distintos a los habituales [sic]⁵¹. Varios asesinatos y atentados (incluyendo uno contra el gobernador civil de Valencia) le empujaron a tomar medidas drásticas, pues los crímenes “daban la sensación de un amedrantamiento [sic] incompatible con mi prestigio”⁵². Acabó con el terrorismo empleando métodos drásticos, sin contar tampoco con el gobernador civil (el cargo estaba vacante): “[ello] fue fortuna porque, puestos de acuerdo el secretario del Gobierno Civil, el Coronel de la Guardia Civil y yo tomamos algunas medidas que fueron en Valencia como de mano de santo, pues con ellas acabaron los atentados terroristas”, escribió⁵³. Sus métodos contra la “chusma terrorista” eran claros: “Una redada, un traslado, un intento de fuga y unos tiros empezarán por resolver el problema”⁵⁴.

Si en Valencia Primo conoció de primera mano el impacto del terrorismo revolucionario, al llegar a Barcelona en marzo de 1922 constató la extensión del separatismo “enmascarado de autonomía integral, regionalismo, solidaridad catalana y otros disfraces”, que engendraba “despegos y rencores” “contra el resto de España”⁵⁵. La Capitanía catalana, pues, continuó con una dura represión, se fomentó el Sindicato Libre y se recurrió a ficheros parapoliciales⁵⁶. Primo, como Milans, fue apoyado por las “fuerzas vivas” (patronal, monárquicos, notables de la Lliga y somatenistas) e instauró un poder militar autónomo. Éste último devino tan extremo de Madrid que Arlegui bromeó al respecto con el jefe de protocolo municipal: “diga a los catalanistas que han triunfado del todo, porque yo actúo prescindiendo del todo de las órdenes de Madrid; ya ve usted lo bien que ha ido la cosa”⁵⁷.

El “partido militar” barcelonés alcanzó entonces su plenitud, en la medida que culminó un proceso que conformó un formidable *lobby* castrense en la ciudad mediante cadenas de amistad o de lealtad que establecieron “convergencias estables entre las diferentes familias del Ejército, clanes, grupos, facciones”. Ello convirtió a la Capitanía en la fracción castrense más influyente, ejerciendo un control sobre el Ejército al pactar su orientación con otros sectores militares y el mismo Rey⁵⁸. Este núcleo se reforzó cuando en 1922 el general Emilio Barrera fue nombrado gobernador militar de Tarragona, pues era otro oficial palatino amigo de Primo y Martínez Anido⁵⁹.

El “primorriverismo”, auge y caída del “partido militar” (1923-1930)

En este contexto, en octubre de 1922 tuvo lugar un hecho decisivo: Arlegui fue relevado de su cargo al descubrirse que había promovido un atentado cenetista contra él mismo y Martínez Anido para actuar con contundencia contra el anarcosindicalismo⁶⁰. Entonces éste último dimitió en solidaridad con Arlegui y Primo quedó como “el hombre fuerte providencial, capaz de retener las lealtades burguesas y a la vez retener el equipo del gobernador ya destituido”⁶¹. Su nombre empezó a sonar como líder golpista a finales de ese año⁶². Entonces protagonizó un *tour de force* con el gobernador civil barcelonés, Francisco Barber, para acabar con su poder. Reclamados ambos en Madrid, sólo Primo retornó a Barcelona, donde

51. CASASSAS YMBERT, Jordi (ed), *La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*. Textos, Barcelona, Anthropos, 1983, p. 43.

52. *Ibid.*, p. 44.

53. DE SAGRERA, Ana, *Miguel Primo de Rivera*, Jerez de la Frontera, Ayuntamiento de Jerez de la frontera, 1973, p. 194.

54. TUSELL, Javier, *Radiografía*, op. cit., pp. 43-44.

55. CASASSAS YMBERT (ed.), *La dictadura*, op. cit., p. 45.

56. Véase FOIX, Pere, *Los archivos del terrorismo blanco*, Barcelona, Las ediciones de la piqueta, 1978.

57. UCÉLAY-DA CAL, Enric, *Història de la Diputació de Barcelona*, op. cit., p. 223.

58. *Ibid.*, p. 217.

59. MILEGO, Julio, *El general Barrera (de Cataluña al 10 de agosto)*, Madrid, Ediciones Imán, 1936, p. 34.

60. Sobre el impacto político que tuvo el episodio, véase “Informaciones de Barcelona”, *ABC* (26/X/1922).

61. UCÉLAY-DA CAL, Enric, *Història de la Diputació de Barcelona*, op. cit., p. 226.

62. BALLBÉ, Manuel, *Orden público*, op. cit., p. 303.

únicamente quedó otra autoridad al margen de la suya: la de la Mancomunitat (el órgano constituido en 1914 que administraba las cuatro diputaciones de Cataluña), que controlaba la Lliga Regionalista. En suma, el escenario catalán se redujo a dos poderes: el militar y el catalanista.

Entonces Primo – que acariciaba sueños de dictador – maniobró con astucia y halagó a los regionalistas catalanes, como relató Josep Puig i Cadafalch (presidente de la Mancomunitat): “[Primo] no perdía las ocasiones de alabar lo que más estimamos; mostraba sus simpatías a la lengua catalana pronunciando palabras en sus discursos a los somatenes”⁶³. En el Liceo incluso se dirigía a Cambó tratándole como “querido jefe”⁶⁴.

Mientras tanto, en España el ruido de sables era habitual y el reclamo de un golpe de Estado se instaló en el clima de opinión madrileño: “toda la primavera y el verano se reclamó un ‘fascismo’ a la española para salvar Cataluña y el resto del Estado, para rescatarlo todo de las amenazas simultáneas de rifeños, separatistas y sindicalistas”⁶⁵. El problema era la falta del candidato a dictador: “La apetencia de la Dictadura es, en España, un caso de “milagrismo”, o fe en el azar [...]. Siempre el Dictador ha de preceder a la Dictadura; aquí se pretende que la Dictadura cree el dictador”, señaló Ortega y Gasset⁶⁶. En este marco, se articuló una trama civil golpista catalana en torno a Primo basada en la salvaguarda del orden público, una mayor autonomía y el incremento del proteccionismo arancelario⁶⁷. Primo consiguió así el apoyo de la élite política, social y económica de Cataluña, que – tras abandonar el poder – recreó de modo idealizado: “¿qué decir del estado de ánimo de todos, que sólo en mí tenían puesta su confianza, y me incitaban a que hiciera algo, a que procediera como fuese, pero de modo que librase a Cataluña de la hecatombe que la amenazaba de modo tan evidente?”⁶⁸.

Finalmente, el 13 de septiembre de 1923 consumó su golpe de Estado con la aquiescencia de Alfonso XIII, ya que el monarca había experimentado una deriva autoritaria tras la Gran Guerra y, además, al acabar con el parlamento evitaba que saliera a la luz el resultado de la investigación sobre su responsabilidad en el desastre militar de Annual (que en el verano de 1921 comportó la muerte de más de ocho mil soldados en Marruecos)⁶⁹.

Cuando Primo marchó de Barcelona hacia Madrid para presidir el Directorio Militar que inició la dictadura, quedó al frente de la Capitanía barcelonesa Emilio Barrera. Forjado en la lucha colonial (fue destinado a Puerto Rico en 1898 y se bregó en Marruecos)⁷⁰, ha sido definido como “poco inteligente, de bagaje conceptual escaso [...], pero tozudo y muy sistemático”⁷¹. Realizó una purga de todo lo que le parecía sospechoso de catalanismo y mantuvo una confrontación con la Iglesia al oponerse al uso del catalán en las prédicas, lo que hizo perder apoyos substanciales al régimen de Primo⁷². De este modo, si en septiembre de 1923 Primo aglutinó una alianza *contra natura* de regionalistas catalanes y militares ultraespañoles que le llevó al poder, como dictador fracasó en su empeño de maniobrar con éxito entre ambos grupos.

Inicialmente Primo quiso apoyarse en los regionalistas para “catalanizar España” y buscó su soporte para efectuar una reforma administrativa del Estado en sentido regional. De ese modo, apenas

63. PUIG I CADAFALCH, Josep, *Memòries*, Abadía de Montserrat, Barcelona, 2003, p. 259.

64. CAMBÓ, Francesc, *Memòries (1876-1936)*, Barcelona, Alpha, 2008, p. 499.

65. UCELAY-DA CAL, Enric, *Història de la Diputació de Barcelona*, op. cit., p. 227.

66. P. BOYD, Carolyn, *La política pretoriana*, op. cit., p. 289.

67. GONZÁLEZ CALBET, María Teresa, *La Dictadura de Primo de Rivera*, Madrid, Ediciones el arquero, 1987, p. 61.

68. CASASSAS YMBERT, Jordi (ed.), *La dictadura*, op. cit., p. 46.

69. Sobre la deriva autoritaria de Alfonso XIII véase GÓMEZ-NAVARRO, José Luis, “El Rey en la Dictadura”, en Javier MORENO LUZÓN (ed.), *Alfonso XIII. Un político en el trono*, Madrid, Marcial Pons, 2003, pp. 337-371. Sobre Annual y su impacto, véase Juan PANDO, *Historia secreta de Annual*, Madrid, Temas de Hoy, 1999.

70. Sobre la trayectoria profesional de Barrera, véase su *Hoja de servicios*. 120, Archivo General Militar de Segovia.

71. UCELAY-DA CAL, Enric, *Història de la Diputació de Barcelona*, op. cit., p. 291.

72. Véase MILEGO, Julio, *El general Barrera*, op. cit., especialmente pp. 51 y 58.

llegó al poder adoptó medidas para satisfacer a la Lliga: situó a Martínez Anido al frente de Gobernación y a Arlegui en la Dirección General de Seguridad; expandió el Somatén por España, concedió un crédito extraordinario de dos millones de pesetas a la industria algodonera catalana y prohibió importar libremente algodón⁷³.

Pero el entendimiento del dictador con los regionalistas catalanes pronto se torció. Convencido Primo de que la Lliga Regionalista negociaba a sus espaldas con el Rey, rompió tanto con regionalistas, como con liberales y monárquicos autonomistas en enero de 1924, al manifestar su deseo de disolver las diputaciones: “¿Quién ha pensado en las autonomías? La unidad de la patria es cosa que ni siquiera puede rozarse con la menor alusión”, manifestó⁷⁴. Por su parte, Barrera y los seguidores catalanes del partido oficial promovido por Primo (la citada Unión Patriótica [UP]) abanderaron un férreo unitarismo español. Así, para administrar Cataluña a Barrera le bastaba con Capitanía, que actuaba como organismo coordinador regional. Su ideario era claro: “El asunto queda reducido a este lema: «Una España y una bandera». A los que vayan contra esto, mano de hierro que los confunda [;?]”⁷⁵. Primo, atrapado en el grave conflicto que España tenía en el Rif marroquí, asumió la situación creada por la política catalanista y trató de “españolizar Cataluña”⁷⁶. Este proceso represivo que llevo al dictador a romper con los catalanistas se enmarcó en una dinámica de exclusiones que minó sus apoyos en Cataluña y el resto de España. Además, como Primo no había institucionalizado su régimen, su situación devino muy precaria⁷⁷.

Éste finalmente perdió su apoyo decisivo: el castrense. Cuando el 26 de diciembre de 1929 hizo un singular plebiscito mediante una nota en la prensa para recabar los soportes militares con los que podía contar, sus compañeros quedaron atónitos y Barrera le contestó que en el Ejército existía insatisfacción ante su régimen y le planteó esta disyuntiva:

¿Existe una dictadura que cuenta con la confianza del Rey y un Ejército subordinado [...]?
Pues ejérsese esa Dictadura sin la suavidad tenida hasta hoy [...].
En caso contrario, prepárese la vuelta a la normalidad con hombres escogidos que realicen la labor necesaria para implantarla dictando leyes que no consientan caer en los yerros anteriores [...] y que permitan a los Gobiernos del porvenir gobernar y no ser gobernados⁷⁸.

Primo dimitió en enero de 1930, pero se arrepintió de ello y volvió a Barcelona dispuesto a liderar un nuevo golpe de Estado para recuperar el poder. Allí, Barrera tuvo que disuadirle de que no lo efectuara y le aconsejó exiliarse a París⁷⁹. El exdictador siguió su consejo, se instaló en la capital francesa, donde falleció poco después, el 16 de marzo.

73. BEN-AMI, Shlomo, *La dictadura de Primo de Rivera, 1923-1930*, Barcelona, Planeta, 1984, p. 60.

74. ROIG ROSICH, Josep M, *La Dictadura de Primo de Rivera a Catalunya*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1992, p. 46.

75. *Ibid.*, p. 80.

76. UCÉLAY-DA CAL, Enric, “Provincialistes contra dualistes. La Dictadura de Primo de Rivera i Catalunya vista a través de la província de Girona”, en VV. AA., *La dictadura de Primo de Rivera*, Girona, Cercle d’Estudis Històrics i Socials, 1992, p. 16.

77. Véase CASALS, Xavier, “Miguel Primo de Rivera, el espejo de Franco”, en Ramón TAMAMES y Xavier CASALS, *Miguel Primo de Rivera y Orbaneja*, Barcelona, Ediciones B, 2004, pp. 199-207.

78. MILEGO, Julio, *El general Barrera*, *op. cit.*, p. 101.

79. AUNÓS, Eduardo, *Primo de Rivera*, Madrid, Editorial Alhambra, 1944, p. 220

El declive del “partido militar” (1931-1936)

Concluida la dictadura, el “partido militar” de Barcelona se desmoronó y se redujó a un núcleo castrense estrechamente asociado con la extrema derecha ultraespañola y contrarrevolucionaria. De esta forma, tras proclamarse la Segunda República el 14 de abril de 1931 el protagonismo extramilitar de Capitanía disminuyó sustancialmente, pues “la mayor parte de la oficialidad destinada a Cataluña era tan enemiga de la revolución social como del catalanismo, pero había aumentado el número de oficiales dispuestos a aceptar y defender el régimen, acatando los principios y procedimientos democráticos. El enfrentamiento entre unos y otros no pasaba a mayores, pero se reflejaba diariamente en las salas de banderas”⁸⁰.

Además, la Capitanía fue regida durante la mayor parte de este período (1931-1935) por Domingo Batet, que acató el nuevo régimen y fue respetuoso con el gobierno autonómico. En octubre de 1934 tuvo la habilidad de sofocar una insurrección del presidente de la Generalitat, Lluís Companys, sin derramamiento de sangre (al iniciarse la Guerra Civil permaneció fiel al gobierno republicano y fue ejecutado en 1937)⁸¹.

En el panorama descrito, la oficialidad políticamente más activa se polarizó en torno a las dos asociaciones de militares antagónicas: la Unión Militar Republicana Antifascista [UMRA] y la Unión Militar Española [UME]. Ésta última se integró en la ultraderecha local, cuyo nodo central fue la citada Peña Deportiva Ibérica. Este colectivo dirigió su actividad al campo político y definió su meta como “laborar por los medios a su alcance para que en todos los sectores sociales [sic] respire el más ferviente amor a España”⁸². El resultado fue que amalgamó militares y conspicuos extremistas y constituyó una pasarela entre política, milicia y deporte. Por ejemplo, el hijo de Batet, de ideas opuestas a las paternas, se afilió a Falange y fue un fundador de la Peña⁸³.

La trama golpista de 1936 se tejió a través de la UME y los civiles fueron un mero apoyo⁸⁴. Según el testimonio de un implicado destacado en el complot, los conspiradores se plantearon recuperar a una figura emblemática del “partido militar”: intentaron que Martínez Anido (exiliado en Francia) encabezara el golpe en Cataluña. Con tal fin, Ramón Sales se entrevistó con él en Niza el 15 de noviembre de 1935, pero el general declinó la oferta, pues “no estimaba oportuno el momento señalado [para el golpe]”⁸⁵.

Finalmente, al producirse la sublevación en julio de 1936 los conspiradores fracasaron en Barcelona porque -según Franco- “la preparación del alzamiento en Cataluña fue un conjunto de desaciertos”⁸⁶. El núcleo militar ultraderechista quedó aniquilado y con la represión republicana perdió a elementos

80. CARDONA, Gabriel, *Crònica dels militars catalans*, op. cit., p. 185. Esta obra ofrece una visión global del Ejército en Cataluña entre 1931 y 1936. Sobre la ultraderecha local en esta época, véase Joan B. CULLA, “L'extrema dreta a Catalunya durant la República”, *L'Avenç*, 6 (octubre 1977), pp. 48-54; Joan M^a THOMÀS, *Falange, Guerra Civil, Franquisme*, op. cit., pp. 47-90.

81. Véase su biografía en RAGUER, Hilari, *Franco contra Batet. Crònica de una venganza*, Barcelona, Península, 1996.

82. “¡Alerta! No confundirnos...”, contraportada de *La Verdad Deportiva*, 37 (9/II/1919). Sobre la Peña Deportiva Ibérica y su evolución, véase Xavier CASALS, *Ultracatalunya*, op. cit., pp. 343-350.

83. RAGUER, Hilari, *Franco contra Batet*, op. cit., pp. 43-44 y 132.

84. Véase Josep M^a SOLÉ I SABATÉ, “La trama civil del 18 de juliol”, en Josep M^a SOLÉ I SABATÉ (dir.), *La Guerra Civil a Catalunya. Vol. 1*, Barcelona, Edicions 62, 2004, pp. 60-66.

85. Testimonio de Juan Aguasca (vinculado al carlismo y a Renovación Española) en la Causa General transcrito el 28/XI/1940, Archivo Histórico Nacional, 1630, Exp. 1, p. 14. Véase una minuciosa aproximación a la trama civil golpista catalana en José Fernando MOTA MUÑOZ, “Precursores de la unificación: el España Club y el Voluntariado Español, una experiencia unitaria de la extrema derecha barcelonesa (1935-1936)”, *Historia y Política*, 28 (julio-diciembre (2012)), pp. 273-303.

86. VILARRUBIAS, Felio A., *El Ejército del 19 de julio en Cataluña*, Barcelona, Ediciones Rondas, 2007, ed. revisada [1^a ed. 1990], p. 242.

significados, como Sales, asesinado en Barcelona, o Milans del Bosch, en Madrid. Martínez Anido ocupó la cartera de orden público en el primer gobierno de Franco en 1938 y falleció ese año.

A modo de balance, consideramos que la existencia del “partido militar” permite plantear que el fascismo español tuvo sus primeras expresiones en Barcelona con la Liga Patriótica Española, los Sindicatos libres y la Traza y no en el Madrid de los años treinta de la mano de la Falange y las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista. No solo porque fue en Cataluña donde se conformó el primer nacionalismo ultraespañol de la Península como reacción a la doble amenaza “separatista” y revolucionaria, sino también porque la dinámica que ha caracterizado al fascismo español a lo largo del siglo XX (la existencia de formaciones civiles que solo han adquirido poder al ser satelizadas por el Ejército, como la Unión Patriótica y la Falange) se habría plasmado primero en Cataluña. En este sentido, la oficialidad barcelonesa por convicción ideológica o manejos políticos, habría sido la principal impulsora de organizaciones prefascistas o fascistas. En suma, si la Cuba del siglo XIX anticipó las dinámicas que se plasmarían en la Cataluña de inicios del XX (ultraespañolismo, identificación del autonomismo con el separatismo, recurso de los militares a apoyos civiles subordinados), cabe preguntarse si Cataluña no avanzó de igual modo dinámicas estatales de la pasada centuria.

En segundo lugar, sin la actuación del “partido militar” no puede comprenderse la política catalana, pues más allá de las periodizaciones políticas convencionales, puede constatar que en el siglo XX se ha producido en Cataluña una alternancia entre gobiernos militares (con las dictaduras de 1923-1930 y 1939-1975) y catalanistas (1914-1923, 1931-1939 y de 1980 en adelante), como ha argumentado Ucelay-Da Cal⁸⁷.

En última instancia, la proyección del “partido militar” demuestra que la Capitanía general de Barcelona ha sido un actor político de primer orden en Cataluña, aunque raramente se considere como tal en los estudios de historia, a la par que su existencia ha conferido al discurso de la raquíca extrema derecha española local un eco muy superior al que tendría en función de sus escasos seguidores. De ahí la necesidad de tener en cuenta a este *lobby* castrense, como confiamos haber demostrado.

87. Véase CASALS, Xavier, *Ultracatalunya, op. cit.*, pp. 430.

Referencias bibliográficas

- ALONSO IBÁÑEZ, Ana Isabel. *Las Juntas de Defensa Militares (1917-1922)*. Tesis doctoral, Ministerio de Defensa, Madrid, 1998.
- AUNÓS, Eduardo. *Primo de Rivera*, Madrid, Editorial Alhambra, 1944.
- BALBOA NAVARRO, Imilcy. *La protesta rural en Cuba. Resistencia cotidiana, bandolerismo y revolución (1878-1902)*, Madrid, CSIC, 2003.
- BALCELLS, Albert; PUJOL Enric; SABATER, Jordi. *La Mancomunitat de Catalunya i l'autonomia*, Barcelona, IEC/ Proa, 1996.
- ; SAMPER, Genís. *L'escoltisme català (1911-1978)*, Barcelona, Barcanova, 1993.
- BALFOUR, Sebastián, *Abrazo mortal*, Barcelona, Península, 2002.
- BALLBÉ, Manuel. *Orden público y militarismo en la España Constitucional (1812-1983)*, Madrid, Alianza, 1985 [1ª ed. 1983],
- BARATECH ALFARO, Feliciano. *Los sindicatos libres de España*, Barcelona, Gráficas Cortell, 1927.
- BEN-AMI, Shlomo. *La dictadura de Primo de Rivera, 1923-1930*, Barcelona, Planeta, 1984.
- BENGOECHEA, Soledad. *Organització patronal i conflictivitat social a Catalunya*, Barcelona, Abadía de Montserrat, 1994.
- ; DEL REY, Fernando. «Militars, patrons i sindicalistes 'lliures'», *L'Avenç*, 166 (enero 1993), pp. 8-16.
- BOYD, Carolyn P. *La política pretoriana en el reinado de Alfonso XIII*, Madrid, Alianza, 1990.
- BUXÓ DE ABAIGAR, Joaquín. *Domingo Dulce, general isabelino*, Barcelona, Planeta, 1962.
- CAMBÓ, Francesc. *Memòries (1876-1936)*, Barcelona, Alpha, 2008.
- CANAL, Jordi. "La violencia carlista tras el tiempo de las carlistadas", en Santos JULIÁ (dir.), *Violencia política en la España del siglo XX*. Madrid, Taurus, 2000.
- CARDONA, Gabriel. *El problema militar en España*, Madrid, Historia 16, 1990.
- . *Los Milans del Bosch*, Barcelona, Edhasa, 2005.
- . *A golpes de sable. Los grandes militares que han marcado la historia*, Barcelona, Ariel, 2008.
- . *Crònica dels militars catalans. L'aposta republicana*, Barcelona, L'esfera dels llibres, 2006.
- CASALS, Xavier. *Ultracatalunya. L'extrema dreta a Catalunya: de l'emergència del 'búnker' al rebuig de les mesquites (1966-2006)*, Barcelona, L'esfera, 2007.
- ; "Miguel Primo de Rivera, el espejo de Franco", en Ramón TAMAMES y Xavier CASALS, *Miguel Primo de Rivera y Orbaneja*, Barcelona, Ediciones B, 2004,

- CASASSAS YMBERT, Jordi (ed.), *La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Textos*, Barcelona, Anthropos, 1983.
- COLA, Julio. *El otro hombre*, Martínez Anido, Madrid, Ambos Mundos, 1927.
- CORRAL MAIRÁ, Manuel. *¡El Desastre! Memorias de un voluntario de la guerra de Cuba*, Barcelona, Alejandro Martínez editor, 1899.
- COSTA, Lluís. *El nacionalisme cubà i Catalunya*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 2006.
- CRUZ, Rafael; PÉREZ LEDESMA Manuel (eds.). *Cultura y movilización en la España contemporánea*, Madrid, Alianza, 1997
- CULLA, Joan B.. “L’extrema dreta a Catalunya durant la República”, *L’Avenç*, 6 (octubre 1977), pp. 48-54.
- DE MADARIAGA, María Rosa. *En el barranco del lobo*, Madrid, Alianza, 2005.
- DE SAGRERA, Ana. *Miguel Primo de Rivera*, Jerez de la Frontera, Ayuntamiento de Jerez de la frontera, 1973.
- DEL CASTILLO, José; ÁLVAREZ, Santiago. *Barcelona, objetivo cubierto*, Barcelona, Editorial Timón, 1958.
- DEL REY, Fernando; GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo. *La defensa armada contra la revolución*, Madrid, CSIC, 1995.
- DEL RÍO, Sonia. *Corporativismo y relaciones laborales en Cataluña*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.
- EALHAM, Chris. *La Lucha por Barcelona*, Alianza, Madrid, 2005
- FERNÁNDEZ BASTARRECHE, Fernando. *Los espadones románticos*, Madrid, Síntesis, 2007.
- FERRER, Melchor. *Historia del tradicionalismo español. Tomo XXX*, Sevilla, Editorial Católica Española, 1979.
- FOIX, Pere. *Los archivos del terrorismo blanco*, Barcelona, Las ediciones de la piqueta, 1978.
- FRANCO, Francisco (con el pseudónimo de Jaime de Andrade), *Raza. Anecdotario para el guión de una película*, Barcelona, Planeta, 1997
- GÓMEZ-NAVARRO, José Luis. “El Rey en la Dictadura”, en Javier MORENO LUZÓN (ed.), *Alfonso XIII. Un político en el trono*, Madrid, Marcial Pons, 2003, pp. 337-371.
- GONZÁLEZ CALBET, Maria Teresa. *La Dictadura de Primo de Rivera*, Madrid, Ediciones el arquero, 1987.

- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo. *Entre el máuser y el sufragio*, CSIC, Madrid, 1999.
- ; DEL REY, Fernando. *La defensa armada contra la revolución*, Madrid, CSIC, 1995.
- . "La tradición recuperada: El requeté carlista y la insurrección", en *Historia Contemporánea*, 11 (1994), p. 31.
- JACOB CALVO, Juan. *La Capitanía General de Catalunya de 1875 a 1931: la actuación de los Capitanes Generales. Tesis doctoral*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1974.
- LAWRENCE TONE, John. *Guerra y genocidio en Cuba, 1895-1898*, Madrid, Turner, 2008.
- LEÓN-IGNACIO, José. *Los años del pistolero*, Barcelona, Planeta, 1981.
- LLEIXÀ, Joaquim. *Cien años de militarismo en España*, Barcelona, Anagrama, 1986.
- LÓPEZ CORRAL, Miguel. *La Guardia Civil*, Madrid, La esfera, 2009.
- MARTOS O'NEALE, José; AMADO, Julio. *Peligro nacional. Estudios é impresiones sobre el catalanismo*, s. n., Madrid, 1901.
- MILEGO, Julio. *El general Barrera (de Cataluña al 10 de agosto)*, Madrid, Ediciones Imán, 1936.
- MORENO FRAGINALS, Manuel. *Cuba/España, España/Cuba*, Barcelona, Crítica, 2ª ed. 2002.
- MOTA MUÑOZ, José Fernando. "Precursores de la unificación: el España Club y el Voluntariado Español, una experiencia unitaria de la extrema derecha barcelonesa (1935-1936)", *Historia y Política*, 28 (JULIO-DICIEMBRE (2012), PP. 273-303.
- NERÍN, Gustau. *La Guerra que vino de África*, Barcelona, Crítica, 2005.
- OLLER PIÑOL, Juan. *Martínez Anido*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1943.
- OYÓN, José Luís; GALLARDO, Juan José. *El cinturón rojinegro. Radicalismo cenetista y obrerismo en la periferia de Barcelona 1918-1939*, Barcelona, Ediciones Carena, 2004.
- PANDO, Juan. *Historia secreta de Annual*, Madrid, Temas de Hoy, 1999
- PAYNE, Stanley G.. *Los militares y la política en la España contemporánea*, Madrid, Sarpe, 1986.
- PESTAÑA, Ángel. *Terrorismo en Barcelona (memorias inéditas)*, Barcelona, Planeta, 1979.
- PIQUERAS, José A.. *Las Antillas en la era de las Luces y de la Revolución*, Madrid, Siglo XXI, 2005.
- PRADAS BAENA, Maria Amàlia. *L'anarquisme i les lluites socials a Barcelona 1918-1923*, Barcelona, Abadía de Montserrat, 2003.
- PRIMO DE RIVERA, Rocío. *Nosotros los Primo de Rivera*, Madrid, La Esfera, 2003.

- PUIG I CADAFALCH, Josep. *Memòries*, Abadia de Montserrat, Barcelona, 2003.
- RAGUER, Hilari. *Franco contra Batet. Crònica de una venganza*, Barcelona, Península, 1996.
- ROIG ROSICH, Josep M.. *La Dictadura de Primo de Rivera a Catalunya*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1992.
- ROMERO MAURA, Joaquín. *La Romana del Diablo*, Madrid, Marcial Pons, 2000.
- ROMERO SALVADÓ, Francisco J.. *España, 1914-1918*, Barcelona, Crítica, 2002.
- SÁNCHEZ Alejandro (dir.). *Barcelona, 1888-1919*, Madrid, Alianza, 1994.
- SANTOLARIA, Francesc. *El Banquet de la Victoria i els Fets de ¡Cu-Cut!*, Barcelona, Meteora, 2005
- SECO, Carlos. *Militarismo y civilismo en la España contemporánea*, Madrid, Instituto de Estudios Económicos, 1984.
- SOLÉ, Josep M^a; VILLARROYA, Joan. *L'Exèrcit i Catalunya (1898-1936)*, Barcelona, Llibres de l'índex, 1990.
- "La trama civil del 18 de juliol", en Josep M^a SOLÉ I SABATÉ (dir.), *La Guerra Civil a Catalunya. Vol. I*, Barcelona, Edicions 62, 2004, pp. 60-66.
- THOMÀS, Joan M.. *Falange, Guerra Civil, Franquisme*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1992.
- TUSELL, Javier. *Radiografía de un golpe de Estado*, Madrid, Alianza, 1987.
- UCELAY-DA CAL, Enric. *El nacionalisme radical català i la resistència a la dictadura de Primo de Rivera, 1923-1931. Tesis doctoral*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1983, s. n..
- . *El imperialismo catalán*, Barcelona, Edhasa, 2003.
- . *Història de la Diputació de Barcelona, vol. II (1898-1931)*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 2007.
- . "Cuba y el despertar de los nacionalismos en la España peninsular", *Studia Storica*, 15 (1997), pp. 174-175.
- . "Los orígenes del fascismo en España", en VV. AA. *Josep Fontana. Història i projecte social. 2*, Barcelona, Crítica, 2004, pp. 1380-1410.
- "Provincialistes contra dualistes. La Dictadura de Primo de Rivera i Catalunya vista a través de la província de Girona", en VV. AA., *La dictadura de Primo de Rivera*, Girona, Cercle d'Estudis Històrics i Socials, 1992, p. 16.
- VILARRUBIAS, Felio A. *El Ejército del 19 de julio en Cataluña*, Barcelona, Ediciones Rondas, 2007, ed. revisada [1^a ed. 1990].
- WINSTON, Colin M.. *La clase trabajadora y la derecha en España (1900-1936)*, Madrid, Cátedra, 1989.

- III -
Documents

Encuentro literario con el escritor Luis Landero La Biblioteca Octavio Paz del Instituto Cervantes de París el 16 de mayo de 2013

Mesa redonda en compañía de Juan Manuel Bonet, director del Instituto Cervantes, Sadi Lakhdari, director del departamento de español de París 4 Sorbona, e Irina Enache organizadora, doctoranda que prepara una tesis sobre Luis Landero y la literatura actual.

Moderadora: Irina Enache

Un agradecimiento especial a Consuelo Álvarez (directora de la Biblioteca Octavio Paz), a Rocío Álvarez, a Sylvie Lerroux y a Doris Colorado.

Resumen: Con ocasión de la publicación de su última novela *Absolución* (Tusquets, octubre 2012) —mejor libro en español del año según *Babelia*, el escritor extremeño Luis Landero fue invitado a París por Irina Enache en el marco del seminario “Psicoanálisis y Literatura contemporánea” dirigido por el profesor Sadi Lakhdari. Este encuentro literario, financiado por el Proyecto Mérimée, disfrutó de la hospitalidad de la Biblioteca Octavio Paz (Instituto Cervantes) que ofreció un marco refinado para un encuentro cercano y amigable con el escritor. Luego de la introducción de Juan Manuel Bonet, y de la presentación de la novela *Absolución* por Irina Enache, Luis Landero compartió con el público los recuerdos de sus comienzos literarios y sus preocupaciones novelísticas en un diálogo espontáneo y distendido.

Palabras clave: Luis Landero, novela, encuentro literario



Fig. 1. Irina Enache y Luis Landero durante la conversación © Crimic et Institut Cervantes

Luis Landero: Primero muchas gracias a todos vosotros, estoy muy agradecido. Gracias a Cervantes, Juan Manuel gracias por tus palabras cariñosas, a Consuelo y a Irina por la organización de este encuentro y la presentación que acabas de hacer de mi última novela. Para mí, es un placer estar aquí, volver a París tiene un significado especial, ya que estuve por aquí de joven.

Irina Enache: Eso fue hace 30 años o quizás más... Ahora que estás de vuelta, ¿podrías compartir con nosotros algunos recuerdos de cómo era la vida de aquel Luis Landero entre el libro y la guitarra?

LL: Fue en 1975 más precisamente...

Sala: Un gran año...

LL (risas): Efectivamente. Bueno, en '75 yo era guitarrista... pero también filólogo. Había estudiado filología hispánica (aunque tampoco aparecía mucho por la universidad) y luego me había dedicado a la guitarra... es que mi vida ha sido un poco rara. Hoy, por ejemplo, estaba en la plaza de la Sorbona tomando una cerveza y estaba yo pensando en mi padre y en la línea que me llevó a mí de la infancia a la plaza de la Sorbona en 2013. Mi familia eran todos campesinos, todos sin excepción; y eran todos o analfabetos o semianalfabetos, de manera que yo no conocí los libros. Los libros en mi casa ni en la casa de mis parientes no había. El único libro que teníamos era el que nos daba el maestro para que lo leyéramos en la escuela. Pero sí, conocí en cambio las historias orales, las historias que nosotros oíamos en el campo, en el puro campo, lo que es el campo en un pueblo de Extremadura de los años cincuenta... alumbrado con capuchinas, con quinqués, o con la mera lumbre. Y la gente pues contaba historias, no necesariamente cuentos folclóricos, sino esa habladuría narrativa de las comunidades, habladurías que son como experiencias que se guardan en un cofre para poder transmitírselas a las generaciones venideras, ese gusto por el contar, ese gusto por el hablar, esas cosas que vienen rodando a través de las generaciones.

IE: ¿Y cómo fue tu encuentro con el libro cuando llegaste a Madrid, me refiero más bien al libro de papel, aparte de la literatura oral, que fue tan formadora en tu infancia?

LL: Mi encuentro con el libro fueron dos: primero en la escuela, el libro de texto y entonces en los libros venían antologías, fragmentos, monólogos de Segismundo, de *La vida es sueño*, de *Don Juan Tenorio*, de Zorilla, que yo me sé de memoria. Ese fue mi primer encuentro con el libro. Y luego fue ese quiosco enfrente de la casa donde vendían tabaco, y ahí alquilaban novelas por 50 céntimos —como novelas del oeste o novelas policíacas. Y entonces yo leía casi tres o cuatro diarias (todas tenían como ciento o ciento veinte páginas), me embebía de estas novelas. Y sobre todo descubrí la poesía, esto fue lo primero que escribí porque yo creo que es lo que te hace ganar experiencia; la música, la poesía o quizás la pintura, son artes de gran impacto, de una gran cercanía con el corazón. De hecho, el primer libro que yo tuve en mi propiedad fueron *Las mil y una poesías de la lengua castellana* que todavía tengo en casa (ya naturalmente hecho polvo). Y cuando descubrí ese libro, era tanta mi admiración que yo creía que ya no necesitaba más libros que ése, ¿para qué más libros si uno tiene las mil mejores poesías en lengua castellana? Y ese fue mi primer libro y yo pensaba que tenía un tesoro. Y muy poco a poco... porque yo estuve muy fuera del canon, o sea me había movido en el mundo laboral: con 14 años vine a Madrid, emigramos como tantos campesinos, y como yo no estudiaba, mi padre me puso a trabajar en un taller mecánico, en una tienda de ultramarinos, luego llegué a la guitarra por caminos que serían un poco largos de contar. Y ni en el mundo ese del taller mecánico ni el mundo de la guitarra encontré naturalmente a gente informada de la literatura, ni nada. De modo que yo estuve “descanonizado”. Y recuerdo que una vez (era por el '69 y yo estaba haciendo PREU entonces), llegué con un libro de Jaime Balmes, *El criterio*, y un profesor me dijo: “¿Y este libro?”... y luego me habló de Heidegger, Kant, Hegel, etc. Él fue el que puso un poco de orden en ese caos que yo tenía, donde se mezclaban los poetas Juan Ramón, Rubén, Machado, Neruda, Cernuda, tantos y tantos, Dostoievski al que había descubierto por

casualidad. Entonces había una mezcla, no distinguía muy bien entre una cosa y otra; fue él quien me estableció el canon y yo absorbí ese canon en un año o dos y eso me vino muy bien.

IE: A propósito de esa literatura que te inspiró al principio, al leer tu obra uno puede pensar en Dostoievski o Chejov ¿qué otros escritores? ¿Hubo uno que te marcó más que otros?

LL: Bueno, yo empecé con escribir poemas y en la poesía sí que tuve buenos maestros —con *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*, no puede ser de otra manera, ¿no?— tuve maestros extraordinarios. Escribí muchísimos poemas, cientos y cientos de poemas, o quizás mil, 6 o 7 poemas al día, era una verdadera pasión desatada por la poesía, por intentar apoderarme del mundo. La prosa fue un descubrimiento posterior, cosa que también suele ocurrir. Sí recuerdo haber leído el *Quijote*, que fue uno de los primeros libros que me compré (me lo compré con mi primer sueldo de guitarrista) en una mercería donde había un ejemplar con los dibujos de Gustavo Doré. Lo leí con los 17 años y lo leí quizás con la misma inocencia con la que la leyeron los lectores del siglo XVII, es decir como un libro divertido. Y luego ese profesor, en la PREU, me empezó a prestar libros y así descubrí la literatura anglosajona, Virginia Woolf, por ejemplo y sobre todo la literatura hispanoamericana; aparte de Valle-Inclán y de Baroja, la literatura hispanoamericana fue para mí un descubrimiento deslumbrante porque yo no sabía que se podía escribir así. Cuando empecé a leer la literatura hispanoamericana, yo había leído bastante novela española y de pronto me encontraba con un español, con un castellano que yo no sabía que existía. Yo había leído a los clásicos y decía “¿Pero esto es nuestro idioma?” De pronto, uno descubre a Carpentier, a García Márquez, a Rulfo, a Borges, a Onetti, a Cortázar, y de repente uno dice “¿Qué han hecho con mi idioma para devolvérmelo de esta manera tan hermosa, tan nueva, tan renovada y vigorosa?” Porque además el que viene de la poesía se alimenta mucho de la fantasía, pero también del vigor verbal, el conseguir expresar verbalmente ese oscuro mundo interior que uno tiene dentro. Y descubrir esto para un escritor primerizo y un lector fue un deslumbramiento extraordinario.

IE: Si todos los escritores latinoamericanos, la literatura latinoamericana digamos, te deslumbraron con el lenguaje, Onetti te inspiró tal vez también al nivel temático...

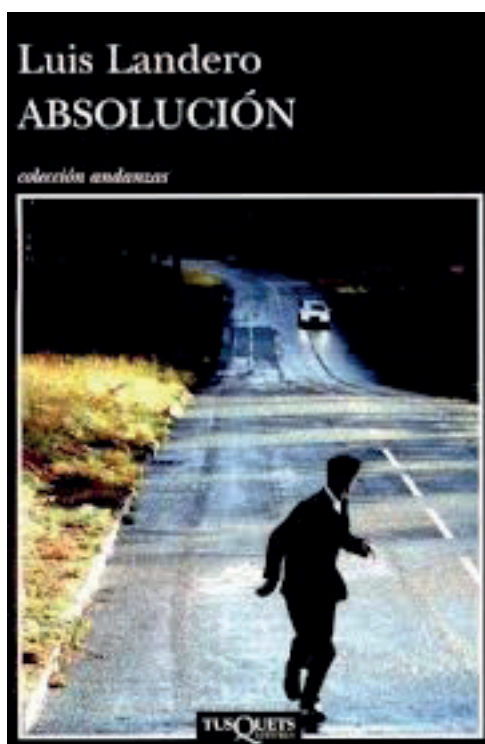
LL: Onetti me ha ayudado a configurar mi oscuro mundo interior. Decía Flaubert, creo que lo decía con mucha razón, que todo escritor tiene que encontrar aquellos temas que conectan con su temperamento, pero esto es cuestión de suerte. Y ponía el caso de Cervantes que por suerte encontró el gran tema de su vida ya en crepúsculo de su edad; lo encontró un poco por suerte. En tanto que hubo tantos que no lo encontraron. Quevedo no lo encontró del todo, merodeó mucho en torno a ello pero no logró cristalizar una obra en la que estuvieran reunidos todos sus demonios. Esto es un poco cuestión de suerte. Entonces yo creo que lo más difícil para un escritor es encontrar su mundo, porque ese mundo no pertenece a la memoria consciente: uno puede haber vivido muchas aventuras, puede haberse embarcado, puede haber naufragado o conocido a mujeres hermosísimas o a hombres feroces, y no tener nada que contar... Lo difícil es encontrar aquello que pertenece a tu memoria inconsciente porque a menudo no es la memoria objetiva que inspira a un escritor, sino la memoria inconsciente, aquella que nos comunica oscuramente con nuestro mundo más arraigado, más oscuro y que a veces sale a la luz y a veces no. Cuando yo leí a Onetti, yo creí ver algo de mi mundo: como el mundo del fracaso por ejemplo. Onetti siempre está dando vueltas a lo mismo, es de esos escritores que tienen unos cuantos demonios y no paran de agitar la coctelera. Yo diría que Onetti y Kafka son los dos autores que me ayudaron a encontrar mi mundo. En tanto que otros escritores, García Márquez por ejemplo, Borges, Cortázar, Carpentier me ayudaron de otro modo, pero de un modo más profundo fue Onetti, entre otros. Además hice mi tesina sobre Onetti. Y cuando vine a París para tocar la guitarra aquí después de haber terminado filología, yo me vine con Onetti, era mi época onettiana. Entonces estaba tocando la guitarra del lado de Folies Bergère, donde había un restaurante español fundado en los años veinte (por ahí habían pasado Picasso, Hemingway y otros) y escribí entonces un artículo sobre Onetti. Un

día había escuchado que en esos momentos un grupo neonazi había tirado al Sena a tres turcos y a dos portugueses... y como yo no sé nadar, entonces cogí a Onetti y le puse nueva portada e iba con el libro bien visible por las calles...

Sala (risas)

IE: Hablando del boom, ¿la distinción que haces en la construcción de la mujer y del hombre en tu obra tiene algo que ver con García Márquez? Es decir, el hombre con su imaginación portentosa en contraposición con la mujer, más terrenal, encarnación de la razón y la cordura.

LL: Sí, sí... Pero esto no es por García Márquez, sino por la experiencia en la España de los años cincuenta: la mujer tenía un papel, el hombre era el depositario de la aventura, del mundo épico, era el ensoñador, el emprendedor. Entonces la mujer era así como el escudero del Caballero Andante, el Sancho Panza. Así era entonces la sociedad española y sobre todo en el profundo sur de la España manera que ha venido esto en mis novelas: los son los hombres. Y Márquez le pasa lo mismo, mundo de su infancia, en que ser muy diferente del de esos años. Y entonces, Márquez los personajes papel importante: son los las mujeres las que ponen. Esto no significa reflejar sino una realidad que se quedó muy arraigada para yo me pongo a escribir, así, ya que uno no escribe debe. Y alguna vez me no una mujer? Y me lo veces. Pero yo creo que, del que escribe, éste es tiene mayor importancia. sea la razón.



Absolución (2012):

última entrega literaria del escritor © DR

IE: Evocábamos temática característica de nos podrías decir, a pesar de estos demonios literarios, ¿cuáles serían las particularidades definitorias de *Absolución* con respecto a tus precedentes novelas?

LL: Pues no lo sé. Tengo la impresión de que estoy escribiendo siempre sobre los mismos temas. Creo que hay novelas que son intercambiables: esta historia con este estilo, con esta estructura, con esta manera de contar, con esta composición... son novelas intercambiables. Y luego están los escritores y el caso emblemático es Kafka: las novelas de Kafka solo pueden ser de Kafka, ¿no? Y hay otros novelistas que son todoterrenos, escritores que pueden novelar de todo (es el caso de Vargas Llosa) —no estoy juzgando nada. Está claro que Onetti por ejemplo está dándole vueltas al mismo asunto. Y yo pertenezco a los escritores que siempre dan vueltas alrededor de la noria, dando vueltas y vueltas sacando agua del pozo. (risas)

IE: Y sin embargo, puede ser que las cosas salgan de manera un poco distinta, si me permites que te evoque lo que veo como una diferencia: en tus novelas anteriores, me parece que los personajes tratan

de alcanzar la gloria a través de la impostura, entonces la buscan a través de la imaginación; no obstante, en *Absolución*, a Lino se le ofrece mucho, Lino no la busca, o si busca algo enseguida lo abandona...

LL: Sí...

IE: Lino está ahí sin estar, las cosas le pasan; podría ser perfectamente feliz, pero no lo es. Me parece a mí que su impostura es distinta, es impostor a pesar suyo porque no se identifica con lo que le ofrece la vida... a veces tan generosamente.

LL: Bueno, me parece que efectivamente está muy bien visto porque es verdad que en mi última novela, no hay un caso de impostura, sino que al protagonista se le ofrece la felicidad. Es difícil analizar, convertir en discurso intelectual lo que uno ha pensado como historia, como narración, pero sí, es cierto que la frase esa de Pascal ¿cómo era?...

IE: Algo así como “la tragedia del ser humano es no poder estarse quieto en un lugar”...

LL: Esta frase cuando la leí hace tiempo me impactó muchísimo. Es como una de esas frases fundacionales que de pronto te iluminan: el gran problema del hombre es no saber estarse quieto en un lugar, de ahí su profundo desasosiego, un hombre desasosegado por su propia condición humana. Todos sabemos cuál es el argumento de la vida: si uno no tiene creencias transcendentales, la vida es absurda, la vida es como las generaciones de los árboles, así son las de los hombres... pasamos, nos lleva el viento, nos olvidamos y nos preguntamos ¿qué fue de todo esto? Esta es la perecedera condición humana, pero no nos atrevemos a mirarla cara a cara, nos produce pavor, buscamos un sentido a la vida, no importa cuál, a veces nos dejamos embaucar por el primero que viene y nos libra del tedio. Decía Schopenhauer, y además muy bien dicho, que lo primero que mueve al hombre es la lucha por la vida; inconscientemente, el hombre trata de vencer el tedio, la carga de existir. Entonces la industria del ocio —que no en vano se llama industria— sabe muy bien efectivamente cuál es la mina que vende más petróleo que nada: no es el petróleo, sino efectivamente cómo compartir el tedio, cómo llenar el ocio. Entonces el ocioso se llena de muchas maneras por ese ‘no saber estarse quieto’, por ese no saber mirar cara a cara a su destino, por ese no aceptar su destino... cosa que efectivamente es comprensible ya que esta vida es absurda, no tiene ni pie ni cabeza. Entonces, ¿cómo combatir el tedio? Estas ideas están muy dentro de mí, no por leídas, sino por vividas, o por leídas y por vividas, y supongo que a la hora de escribir, me salen. Entonces *Absolución* empieza con este ‘no saber estarse quieto en ningún sitio’, con este moverse... el animal no fijado del que hablaba Nietzsche, el hombre que busca un cobijo, que busca esto, que busca lo otro, que huye, que busca, pero no encuentra, ésta es un poco nuestra vida. Y claro, esto yo no me lo planteaba intelectualmente, yo no soy un intelectual; este pequeño discurso que acaba de hacer dice que lo soy, pero no lo soy. Yo soy un *narrador* y en cierta medida intento contar, traducir conceptualmente esto. Pero a mí lo que me mueve es la búsqueda del hombre, ese desasosiego del hombre de buscar, de no encontrar. Incluso cuando se le ofrece la felicidad, no está seguro de que esto sea felicidad: la de tener una mujer rica con todos los beneficios económicos, además Lino es joven, atractivo, pero a pesar de eso, no es eso lo que busca, él busca algo más. El hombre es un animal en fuga, que siempre busca algo, una transcendencia que no va a encontrar nunca. La Torre de Babel nos habla de esto, el vuelo de Ícaro nos habla también, el fuego de Prometeo y otros mitos que reiteran continuamente este viejo afán del hombre, de trascenderse a sí mismo, de buscar un sentido a la vida. En mi novela están latentes estas cosas, pero yo no me las he planteado conceptualmente; yo atiendo más a las cosas concretas de personajes, tiempo, espacio.

IE: La construcción narrativa es por lo tanto tu mayor preocupación. En este proceso de construcción, ¿cuándo sabes que ya tienes el esquema, el embrión de lo que va a ser tu futura novela? ¿Sería el personaje, este elemento esencial, ya que parece sustentar toda la armazón de tus novelas?

LL: Todos los escritores se fijan en algo. Si le preguntas a un escritor “¿Cómo comienzas una novela?” Cada uno tiene una manera: a veces es una imagen, a veces lo otro. Luis Mateo Díez me contaba

que una novela suya le apareció cuando vio un coche parado con las puertas abiertas con cuatro cuervos subidos encima del coche, y a partir de ahí, se le fue dibujando la historia. En mis novelas, siempre es el personaje. Para mí, es el centro, el núcleo de toda novela. En el personaje está contenido todo. Si tu tienes un personaje, este personaje actúa y ya tienes una acción; acciona en un tiempo y un espacio, y ya tienes el tiempo y el espacio; este personaje además entra en conflicto con el mundo y consigo mismo, ya tienes el conflicto... ya lo tienes casi todo. Para mí, el personaje es el centro del todo, por lo menos esta es mi manera de hacer las cosas. Y para volver a tu pregunta: hay un momento en el que uno tira de la novela, tira porque al principio la novela no tiene vida, no late todavía. Y luego hay otro momento en el que la novela tira de ti. ¡Y esto es lo extraordinario! Es difícil hasta que uno consigue poner en pie los personajes. Pero llega un momento en el que de pronto se produce una especie de cosa milagrosa, que la novela tira de ti y parece que escribes al dictado. De pronto, todo es muy fácil y todo fluye.

Lo que pasa es que yo llevo mucho tiempo escribiendo en el mismo sitio: vivía en una calle en el número 13 y luego me mudé al 15 y en todo este tiempo de escritura miraba yo un acacia que tengo enfrente de mi casa, la he visto florecer, la he visto envejecer, he visto las hojas que van y vienen. Y luego enfrente de la calle, en un balcón del otro inmueble, bombonas de butano. Este es el paisaje que yo tengo mientras escribo. Y hay mañanas cuando te pones a escribir (y yo soy de los que escriben todos los días, tenga ganas o no ya que yo no sabría qué hacer con mi vida si no escribiera)... me pongo a escribir pues y a veces miro la calle, veo al jubilado que se para a hablar con éste con el otro, veo al padre que juega con el niño, veo esto veo lo otro y digo “¿Qué estoy haciendo yo aquí, si la vida está ahí fuera, qué hago yo aquí escribiendo?”. Y bajo, hablo con el jubilado, con el niño etc. y digo “¿Qué estás haciendo aquí? La vida está arriba escribiendo.”

Sala (risas)

LL: ¿Dónde está la vida? ¿está abajo, está arriba? Éste es un enigma difícil de resolver: ¿la vida está en la acción, en la experiencia, en las palabras? ¿Cómo es esto de las palabras, el cuento de la vida? Hay dos personajes que son complementarios, dos caras de la misma moneda que son Don Quijote y Simbad el Marino. Simbad el Marino es un personaje de Bagdad que se embarca para hacer negocios, que naufraga; luego, después de sus siete viajes, vuelve a Bagdad, ya mayor pero rico en experiencias y en dinero, y empieza a contar su vida a toda la gente que viene a su casa: es decir primero lo vive y luego lo cuenta. Don Quijote es al revés: se educa en la biblioteca y luego sale a la calle en busca de aventuras, va de la biblioteca a la vida. Son personajes complementarios: Simbad primero vive y luego cuenta, don Quijote primero lee y luego vive; y ahí se ve cómo se unen lo de vivir y lo de escuchar el cuento. Y luego aparece en la propia vida donde parece que si no contamos las cosas, no hemos vivido del todo. Parece que cuando nos pasa algo, hasta que no lo contamos, no hemos vivido del todo. Necesitamos vivirlo, más contarlo. Y en ese momento hemos redondeado las cosas. Entonces en esas cosas de realidad e irrealidad, de ensueño, de vigilia, de recuerdos, del ahora, del ayer... es un laberinto en el que nos movemos y creo que todos más o menos vivimos en esto porque todos recordamos y es un modo de contar nuestra vida...

Sala: Para vivir hay que guardarse también, quedarse en casa a veces...la soledad

LL: Sí, a veces, sí. Yo creo que la soledad es importantísima. Yo creo que mucho de lo bueno que se ha hecho en este mundo, los frutos del arte, de la ciencia y lo demás, se ha hecho desde la soledad y el recogimiento, ahí nacen los buenos frutos. Es así porque no podemos vivir al ritmo que nos imponen desde fuera. Nuestra mente, nuestro cerebro no da para eso, necesitamos un ritmo más tranquilo. Y por eso hay que apartarse de ese ritmo que intentan imponernos. Vivimos en la eterna tiranía de la actualidad, donde tenemos que consumir actualidad e información y no podemos procesarlo. Y con respecto al contar, tampoco hace falta estar en la soledad. Cuando nosotros soñamos, nos contamos lo que ha pasado durante el día, en la vigilia nos contamos los sueños. Vivimos y luego nos lo contamos... como Simbad o como Don Quijote, los dos modelos, ¿no? Cuando recordamos ¿qué hacemos, sino

contarnos? Nos convertimos en narradores de nuestra vida: vivimos y luego nos lo contamos, vivimos y luego lo soñamos. Es inevitable: somos animales verbales. Y ese añadir imaginario que hay siempre en el salto que se da de lo vivido a lo contado o a lo soñando, eso es lo poético que nos da esa plenitud que no encontramos en la mera vida; porque en la mera vida hay una insatisfacción enorme, unos afanes de justicia, de libertad que no se cumplen. Entonces necesitamos ese añadir imaginario, necesitamos algo más para conseguir esa plenitud y eso nos lo da efectivamente el ensueño, como decía Machado...

IE: Estás hablando de la dimensión discursiva, que nos construimos también de este modo. Estoy precisamente pensando en Lino cuando al final ya no sabe qué hacer, cansado de ese deambular suyo (en los dos sentidos de la palabra), y luego le cuenta a Levin cómo pasó todo... lo vive y luego lo cuenta a la manera de Simbad, ¿no? En ese momento se evoca la palabra “absolución”, quizás la única vez que se enuncia en el libro...

LL: Sí...

IE: Es una palabra enigmática en el título y sorprendente en el texto. ¿Qué es ‘la absolución’?

LL: La ‘absolución’ es algo que nosotros vivimos muy a menudo; no hay que buscar muy lejos. ¿Cuántas veces no hemos dicho a un amigo que quiero hablar contigo, que quiero confesarme contigo, o cuántas veces no se nos han confesado? Tenemos una carga, necesitamos contarlo y hacemos de confesores y entonces el hecho de contarlo, de verbalizarlo es una descarga, y una absolución laica. Está muy bien pensado lo de la confesión en la iglesia, “Tú cuéntame, te descargas y yo te absuelvo”. Es precisamente lo que hacemos nosotros...

Sala: Es la catarsis...

LL: Sí, la catarsis, efectivamente, es una diversión. A veces nos desdoblamos y hacemos de confesores a nosotros mismos, pero no es igual: necesitamos a otra persona que de alguna manera cargue también con esto y nos comprenda y nos ayude a absolvernos. Y esto lo hacemos muy a menudo porque no podemos vivir con la culpa enorme

Sala: Necesitamos el visto bueno de los demás, la aceptación...

LL: Necesitamos descargar la culpa porque el hombre es un animal lleno de culpas. Y es donde necesitas a un amigo que te consuele; y la amistad tiene mucho que ver con esto, amistades con las que puedas contar; un buen amigo es el que te puede absolver, e incluso no que te absuelva sino que te condene (ésta es la penitencia), que te castigue, que te flagele pero en un modo te purificas. Y esto en la soledad es muy difícil...

Sala: Uno se vuelve loco en la soledad consigo mismo...

LL: Sí... es posible; tampoco me atrevo yo a hacer diagnóstico de esto...

Sala: La vida del ermitaño es algo insana...

LL: Pero el ermitaño tiene a Dios, se retira porque tiene a Dios que lo absuelve y lo castiga, es una compañía a Dios.

IE: Con respecto a la palabra “absolución”, un crítico conocedor de tu obra entreveía en tus dos últimas novelas una cierta dimensión ético-moral. En efecto, si nos fijamos en los títulos, descubrimos las palabras “inmaduro” (*Retrato de un hombre inmaduro*) y “absolución”...

LL: Sí...

IE: ¿Habría que buscar en estas palabras algún matiz de culpa, de reprobación?... En contraste con las novelas precedentes en las que el narrador, a pesar de su distancia, tiene una sonrisa más bien complaciente, ¿habría que ver aquí una urgencia de reanudar con la realidad y no caer en la trampa de la imaginación, una urgencia del desencanto —aspecto que no había antes?

LL: ¿Qué no había antes? Yo, no sé... yo no veo esta distinción... no sé si hay una dimensión ético-moral. Bueno, es que yo desconfío mucho de las palabras abstractas, y no me atrevo a meterme en aguas en las que no hago pie. Yo se lo digo a mis alumnos que quieren escribir: “Huid de las abstracciones, si

queréis escribir, ¡sed concretos, atended a vuestro mundo, a las cosas concretas!” Un escritor, un narrador quiero decir (que no es un intelectual), no es el que piensa mucho, sino el que mira mucho y el que siente mucho. Si tú le preguntas a alguien, un joven ruso del siglo XIX por ejemplo: “¿Qué estás escribiendo?” “Estoy escribiendo una novela sobre el bien y el mal”... pero si dice “Escribo una novela sobre un joven estudiante Raskólnikov que mata a una vieja” entonces dices “Eso sí”. Yo creo que el territorio del escritor es el mundo de lo concreto, el mundo de tus ciegas marcas como decía Freud. Se lo decía Joyce a Beckett: “¡Escribe no lo que te dicta la mente, sino lo que te dicta la sangre!” Entonces en este mundo de lo concreto es donde se debe mover un escritor y no dejarse llevar por las sirenas de lo abstracto. Lo cual no quiere decir que no haya autores que hayan cortejado lo abstracto con mucho éxito...claro está: novelas intelectuales y novelas de ideas y novelas que mezclan las ideas con la acción. Y yo también a veces me muevo en este sentido, pero siempre dentro de lo concreto, siempre que las ideas no hagan grumos, sino que las ideas sean solubles y que fluyan en la narración.

Sadi Lakhdari: Es exactamente lo que reza una definición de Proust: que el mejor escritor no es el más inteligente, sino que es el que tiene una conciencia reflejante... o algo así, ya no me acuerdo muy bien...

LL: Sí, sí...

SL: La pregunta que yo te quería hacer se relaciona con el tema del seminario que dirijo “Psicoanálisis y literatura”; me interesa saber algunas cosas, para discutir las con mis estudiantes, ya que me imagino que lo ves de otro modo, del lado del escritor y no del científico. Porque claro, tú aludías a esto justo antes: el aspecto crítico de los profesores y el espíritu del creador son casi incompatibles. Y yo por ejemplo quisiera ser escritor evidentemente y me ocurrió dos veces pero dos minutos o tres: una vez porque estaba furioso, completamente furioso me salieron dos páginas pero de parodia; y otra vez, más extraño... porque yo doy también clases de poesía, el texto me salió en español en endecasílabos. ¿De dónde sale esto? Tú lo decías hace poco, esto habla mucho de los contextos de creación literaria de Freud, y la pregunta que te quería hacer era ¿cuáles son tus relaciones con los escritos de Freud y el psicoanálisis? Una pregunta pesada, universitaria...

LL: Mi relación con Freud es posterior a mi enfermedad... a mí Freud me corroboró cosas que yo más o menos sabía, y sobre todo una: lo de las ciegas marcas, de que uno tiene que escribir o en un lenguaje racional y crear un mundo estrictamente intelectual o buscar lo más oscuro de uno, entonces escribir en ese lenguaje oscuro, recóndito, a veces incomprendido, poético. Estos últimos, de los que yo me cuento, son los que atienden a sus ciegas marcas. Y efectivamente lo que has dicho de Proust, en el último tomo *El tiempo recuperado*, hacia la mitad de la novela, tiene unas concepciones que yo las pondría en todos los talles de escritura: de cómo el escritor a veces huye de lo más personal de su pasado, de sí mismo, para refugiarse en lo abstracto y en las ideologías, en escribir novelas de tesis (bueno esto lo dice Proust, no yo); en tanto que el escritor a lo que tiene que atender es a lo más personal, intransferible y original que hay en él. Porque todos somos inimitables, todos estamos condenados a la originalidad, en nuestras huellas digitales, en nuestras facciones. También la concepción del mundo es inevitablemente original, pero de nosotros depende, claro, si se fructifica o no se fructifica. Efectivamente, la mitad del último tomo Proust la dedica completamente a esto; no me acuerdo muy bien en qué momento, pero sí habla de escritores que han encontrado el camino más fácil de la ideología, de la moral etc. que el mundo tan esforzado y tan difícil de lo más profundo de sí mismo. Y luego lo que dices del lector y del escritor... son dos mundos distintos en la medida en que el escritor es el que inicia la creación de una ficción, pero luego se inaugura otro ciclo, es el del lector, que es tan rico y tan magnífico como el de la escritura... el lector es muy creativo. Se ha hablado mucho de la inspiración del escritor, pero apenas de la inspiración del lector...

IE: Quizás las teorías de la recepción...

SL: Hay críticos que se ocupan de esto, aludiendo al hecho de que hay huecos en la novela que llena el lector. A veces hay personajes que por ejemplo no tienen nombres, o figuras muy imprecisas de los personajes (hay autores que ponen solo “X” y basta) y el lector tiene que crear algo para llenar los huecos.

LL: Pues, habría que hablar más de la inspiración del lector. Porque, aparte de lo que escribe Cervantes, ¿el *Quijote* qué es sino la suma de inspiraciones de muchas generaciones de lectores? Entonces todo esto suma y crea esta cosa que ya no sabes muy bien qué es, que es el *Quijote*, el *Quijote* más todas las generaciones.

SL: En tus libros no es como en los de Vila-Matas que crea una inspiración a partir de los libros de una manera extremadamente visible, evidente (claro, sin ningún juicio de valor, pero es otra manera de creación); me imagino que lo hace directamente a partir de la obra. Mientras que en tus novelas, veo que hay una fuerte inspiración de muchos autores —forzosamente, como en todos los escritores. Pero no se ve una dirección muy precisa sobre las influencias.

LL: Yo creo que sí, yo creo que el escritor es el que se impregna de sus lecturas y de lo que ha vivido, de todo esto uno se contagia. Por ejemplo, un doctorando está haciendo una tesis sobre la religión en mis libros. Yo no soy religioso, lo fui de pequeño pero no tengo creencias religiosas. Pero sin embargo, sí que vivía en un ambiente muy religioso, incluso quise ser cura cuando tenía 12 años y vivía pendiente de que se me mostrara la virgen en cualquier momento... y la historia sagrada mi mamá me la contaba de pequeño. Y viví además en una dictadura en la que la Iglesia era cómplice del poder político. Entonces, a pesar de que la religión no tiene gran importancia en mi vida, me surge a la hora de escribir, y ¿cómo no va a ser así si lo has vivido y está dentro de ti, forma parte de tus ciegas marcas? Entonces a la hora de escribir, salen cantidad de fuentes religiosas, de represiones que impone la religión. Y efectivamente este chico Alfonso está sacando cantidad de cosas... y yo no sabía pero claro que aparece esto igual que con lo de los hombres y las mujeres que decíamos antes (que por qué en mis obras los héroes son siempre hombres...). Luego, claro, mi novela no es tan simple como lo estoy diciendo, ni mucho menos. Pero uno es esto: los temas que arraigan profundamente en uno y que no pertenece a la memoria objetiva, sino a la memoria inconsciente y profunda porque uno puede haber viajado mucho y no tener nada que contar sobre esto. Por ejemplo, yo viajé mucho con la guitarra, conocí a gente muy interesante, pero a mí esto no me inspiró nada durante muchos años, hasta que escribí *El guitarrista*. Sin embargo, es mucho más profundo a veces una tarde en que llegaste a casa, que se han ido la familia y los amigos y con el barrio, una pesadumbre, una soledad, o la mirada de un desconocido, de una desconocida con la que te cruzaste un día, experiencias secretas, yacimientos, filones de experiencias ocultas. Lo importante a veces no es la memoria objetiva, sino que es esa memoria escondida y secreta que uno tiene que a veces sale o no sale. Es lo que decía Flaubert: el escritor encuentra sus temas un poco por suerte. Los temas del escritor no se corresponden con la experiencia objetiva, sino con experiencias a veces mucho más profundas de las que él no es consciente. De ahí el problema de suerte o de no suerte en encontrarlo.

IE: Siguiendo con Freud, en un ensayo suyo sobre el “humor” contaba una anécdota para explicitar el funcionamiento del humor al nivel inconsciente; cuenta que un preso va un día por la mañana a la horca y dice: “¡Bonita manera de empezar el día!”.

LL (risas): El humor, sí...

IE: Por los mecanismos de la defensa del yo, el hombre se protege de una realidad hostil a través del humor... es una manera de desdramatizar la realidad. Claro, el humor se manifiesta también en tu obra quizás para desdramatizar lo absurdo de la vida que se vislumbra en tus textos...

SL: Es verdad, tus libros son graciosos, divertidos... pero después de esta impresión del principio, uno percibe un desfase importante ya que poco a poco se ve que hay un trasfondo muy serio en tus novelas. ¿Cómo funciona todo este aspecto lúdico en tu obra?

LL: El humor es un arma de primera necesidad. Ya que has contado una anécdota, Irina... Dicen que es verdad, yo no sé: cuentan que fueron unos guardias civiles a fusilar en la Guerra civil por un día de muchísimo frío de diciembre. Y cuando ya los tenían en el paredón, una de las víctimas dice “¡Ay, qué frío hace!” y el guardia civil contesta “Pues fíjate nosotros que tenemos que volver...”

Sala (risas)

LL: El humor negro, ¿no?... Freud decía precisamente que el humor era la máscara de la desesperación. Yo creo que esto es algo que forma parte del discurso de uno, el humor sirve para modular el discurso en la medida en la que cuando te estás poniendo muy sentimental, la manera de no volverse cursi es el humor. Y cuando te estás poniendo muy dramático, la manera de no caer en lo patético es el humor. Yo no sé de dónde me viene, pero es verdad que a la hora de escribir, no es que yo sea un escritor humorístico, pero sí aparece la ironía, el humor a veces. Los españoles no somos humorísticos y cuando nos ponemos humorísticos somos tremendos. Me dicen que yo soy escritor cervantino, que no sé qué, cosa que me produce un gran escepticismo, ¿no?... pero sí el humor de Cervantes no es un humor agrio, ácido de Quevedo, de Goya. También es que España es un país donde uno tiene mucha mala leche... el humor tiene mucha mala leche, el humor va a herir... Pues, Cervantes es una excepción, parece inglés; decía Borges que Cervantes tenía que ser el prototipo del escritor inglés y que Shakespeare tenía que ser el español... o sea que se han equivocado las cosas (riendo) y Goethe tenía que ser francés y Víctor Hugo, italiano...

Sala (risas)

LL: Y efectivamente, ese humor... yo no sé cómo llamarlo... es un humor “piadoso”, no sé qué palabra utilizar...

SL: En la obra de Galdós es muy parecido, no es agresivo, sino benigno...

LL: Sí, efectivamente el humor de Galdós que se niega a juzgar. De ahí ese amor... “amor” vaya... (risas)

Sala (risas)

IE: Esto te lo puede explicar Freud...

LL: Esto me lo puede explicar Freud efectivamente... ese humor amoroso... Lo cual no quiere decir que sea menos incisivo... sin duda. Lo que pasa es que deja sin cerrar las cosas, abiertas, no entra a juzgar, no entra a valorar, todo esto que conocemos de Cervantes y de Galdós, y de otros, claro...

Sala: A mí me gusta muchísimo leer un lenguaje escrito que ya no tengo costumbre de oír, y este lenguaje me produce la sonrisa... simplemente las palabras. Algo que se ha olvidado, que ya no se dice normalmente en la vida cotidiana y que a mí me hace pensar en Cervantes. Pero en tus libros sí que están estas palabras y esto me produce... una alegría, simplemente la palabra, sin contar con la historia, ni la frase, ni lo que va detrás...

LL: Es que el lenguaje se ha empobrecido mucho detrás de la máscara de la corrección. Es decir actualmente se habla bien pero se habla como los locutores de televisión. Es un lenguaje estándar, correcto que cualquiera que lo oiga dice “Habla bien...”. Pero para mí, no es hablar bien. Yo vengo de una tradición oral, ya que viví en un mundo campesino, y entonces el lenguaje que había aprendido no venía de los libros, sino que venía rebotado de los tiempos de Cervantes y probablemente de más atrás. Entonces ese lenguaje oral, la música maravillosa de nuestro idioma, todo esto yo lo aprendí de pequeño, cantidad de palabras, palabras utilizadas con propiedad, en su momento... Yo conservo las cartas de mi padre (porque mi padre estuvo en la guerra); él no había ido mucho a la escuela, pero con qué propiedad se expresaba, con muchas faltas de ortografía, pero con qué propiedad, con qué medida, con qué léxico y sintaxis. Y era porque mi padre vivió con el lenguaje oral. Y luego llegó el momento en que se estandarizó el lenguaje y luego aparecieron los grandes medios de comunicación, en los sesenta más o menos. Y entonces, ahora ya la gente habla el lenguaje de los locutorios, de los políticos, de los

tertulianos.

Sala: Un lenguaje oficial...

LL: Sí, sí, es como un lenguaje sin sangre, sin vida, es un lenguaje puramente comunicativo, pero que no tiene esa enjundia. Por eso cuando descubrimos los escritores norteamericanos o los del boom que habían leído muy bien no solo la novela anglosajona (Faulkner y compañía), habían leído también a los clásicos españoles... ¡tenía un vigor esa lengua! Porque además los escritores latinoamericanos tenían el lenguaje oral muy cerca. Hay que escuchar a un latinoamericano lo bien que habla... vamos no todos, pero quiero decir en general. El boom había incorporado todo tipo de cosas y dieron un castellano que deslumbraba, con la pureza, con la propiedad...

Sala: Con mucha energía...

LL: Sí, sí, efectivamente, con vigor extraordinario...

Sala: Y a mí me produce alegría porque es algo que he perdido...

LL: Es como una cadena que se ha roto. Y hay una serie de escritores en España de los que yo me cuento, que nacimos en el pueblo. Allí están los leoneses...

Sala: Llamazares

LL: Ahí está Llamazares, claro, Luis Mateo, Merino, Muñoz Molina y otros que no recuerdo... nacimos todos en pueblos y luego emigramos a ciudades, y nosotros todavía percibimos el legado suyo. Pero ahí se cortó la cadena. Yo tengo hijos, pero ellos ya están 'urbanizados', esto ya se acabó. Ha habido un corte en la España de los años sesenta, setenta del boom económico etc. Y ahí ha habido un corte, el mundo campesino. Decía John Berger que la mayor tragedia cultural del siglo XX es la extinción de la cultura campesina. Que es una cultura que no está codificada, está encomendada a la memoria.

Sala: Ha sido despreciada, pero ha existido...

LL: Sí, mientras ha existido esta cadena, pero se ha roto. Los escritores del mundo campesino hemos recibido el legado y además hemos dejado testimonio de esto, pero con nuestros hijos esto ya se ha roto. Pero no fue solo en España, John Berger lo dice también de Francia...

Sala: Las palabras no entran igual... y además como yo llevo tanto tiempo viviendo en París...

Sala: Y además en París se habla de otra manera...

SL: Antes, no. Hace tiempo, en París mismo, la gente contaba cosas estupendas, muy divertidas a propósito de cosas sin importancia, pero tenía un aliento verbal increíble; los obreros o un pastelero que teníamos... uno se moría de risa por su manera de hablar que no era la de un universitario. A pesar de ser urbano, su lenguaje tenía vida, pero es algo que ha desaparecido. Ahora está el lenguaje de los suburbios, pero es otra cosa, es diferente. Por eso, no es únicamente en el campo, pienso yo, en la ciudad también.

LL: Sí, sí, también es verdad que se hablaba así también en las ciudades y nada más leer las memorias de Baroja para verlo efectivamente...

SL: Lo que pasa es que estos medios de comunicación parecen que lo envuelven todo. El mundo habla mucho mejor francés que antes, pero se ha perdido algo...

LL: Y luego además, pensamos cómo hablamos. Hablar no es una cosa inocente: según se habla, así se piensa; según tu léxico y tu sintaxis, así tu pensamiento.

Sala: Cuando leo un libro escrito en español pero que leo en francés, me paso tiempo diciendo: "ahí este señor ha utilizado esta palabra" y estoy buscando lo que en el origen era en español, no puedo evitarlo... Cada traducción al francés para mí es un sufrimiento terrible... y pierdo un sabor que es importantísimo porque un libro, además que transmitir ideas, es un saborear palabras...

LL: Sí, sí, está muy bien dicho...

Sala: Y cada vez que uno lee una novela, lee un libro distinto. Cada persona que lee una novela, lee un libro distinto...

LL: Claro, una vez que el libro está escrito pasa a la soberanía del lector que es el soberano absoluto.

IE: Quizás antes de terminar si pudieras comentarnos brevemente algo que podría remitir a un tema definitorio de tu obra que es la relación entre realidad y ficción. Me refiero al ‘círculo Faroni’ que es de alguna manera la concretización de tu propia ficción en la realidad.

LL: Ah, sí. En mi primera novela, dos personajes inventan a otro, a Faroni y al final crean el “Círculo Cultural Faroni”. Pues a un grupo de funcionarios de Estrasburgo, o Luxemburgo les gustó mucho la novela, se reunieron y crearon el *Círculo Cultural Faroni*, que es lo que aparece en la novela. Y me escribieron para que aceptara yo la presidencia del club...

Sala (risas)

LL: Yo cuando escribía sobre este club me ponía el problema de verosimilitud, no me quería extender en fantasías y luego la realidad, me quedé lleva ya más de veinte publicado un libro un concurso de relatos publicado hasta en un prólogo mío y que funciona muy una “secta” (risas), Latinoamérica y de

Sala: Y Faroni ha ganado un vez...

LL: No, no... relato hiperbreve por Además hay premios acuerdo que para el daban 50.000.000 República de Weimar. ujier...De pronto que la ficción a la realidad una especie de vértigo

Sala: Muy

LL: Muy efectivamente. *El* claro y Santa María.

Sala: Ahora que me pregunto si Lino no de Eladio Linacero en “El pozo” que se aburría terriblemente, su desgana de vivir... como el tuyo.

LL: Sí, podría haber sido pero no es. Este Lino es un amigo mío, un profesor de filosofía ya jubilado en Logroño, se llama Lino Uruñuela...

Sala: Lo conocimos, es de Mateo Sagasta...

LL: ¡Anda!...entonces conocéis a Lino. Pues, Lino es muy amigo mío; en el ‘78 fuimos compañeros en Madrid y nos hicimos muy amigos. Y cuando estaba escribiendo *Juegos*, ya lo estaba acabando, me dijo “A ver si me metes en la novela”, y apareció en efecto al final de la novela. Y luego, este personaje de *Absolución* que se llamaba Esteban al principio, pero era un nombre que no me acababa de convencer. Esto de los nombres es curioso; cuando a mí me quisieron bautizar se abarcaron otros nombres: Antonio.



Luis Landero firmando los libros de sus lectores al final del encuentro © Crimic et Institut Cervantes

resulta que frente a corto. Y este club años y además han porque convoca hiperbreves. Han Tusquets con bueno, es una cosa bien... es como tiene gente de muchos sitios... seguramente que premio más de una

yo he escrito algún colaborar y tal... increíbles: me primer premio se de marcos de la Y yo acepté ser el una novela salte de siempre produce o cosa rara... onettiano... o n e t t i a n o , sueño realizado,

tengo la palabra, sería el diminutivo

Entonces dijo mi abuela “No le pongas Antonio porque será un vago.”

Sala (risas)

LL: “Entonces le pondré Esteban”, “No, porque morirá joven”. Y todo esto venía a cuenta del protagonista de *Absolución*. Al principio era Esteban, pero al final, estuve dudando y le puse Lino, no con mucha convicción, pero bueno. Lino me parecía por un lado muy sencillo, y no era un nombre demasiado corriente y digo, “Pues, vale.”

- IV -
Comptes rendus

« El Corral de Bernarda » :
une adaptation *esperpéntica* de *La Casa de Bernarda Alba*
de F. García Lorca

Isabelle Cabrol et Corinne Cristini

El Corral de Bernarda.

D'après les personnages de *La casa de Bernarda Alba* de F. García Lorca et de *Pepe el Romano* de Ernesto Caballero.

21^{ème} édition du Festival don Quijote de Théâtre Hispanique, le 23 novembre 2012- Paris, Café de la Danse

Mise en scène : Luis F. Jiménez

Compagnie : Ditirambo (Bolivie)

Interprétation: Porfirio Azogue, Carlos Cova, Roberto Kim, Geronimo Mamani, Pablo Antezana, Mario Chaves, Carlos Ureña, Ariel Vargas, Daniel González

Musique : Daniel González (violon)



Fig. 1. © Gilberto Terreros¹

1. Nous remercions chaleureusement Luis F. Jiménez, directeur du groupe Zorongo et du Festival don Quijote, de nous avoir autorisées à reproduire ici deux photographies de la pièce prises par Gilberto Terreros.

Nous avons besoin d'un théâtre imparfait, malhonnête, faux, qui cache sa condition artistique. Ayez l'air de clowns et soyez des prophètes. Il n'y a pas de place, au jour d'aujourd'hui, pour les artistes. Ecrivez des paradoxes. Déguisez-vous en baladins et baladez la langue. Changez de sexe. Maquillez-vous la figure et faites des cabrioles.

Marco Antonio de la Para,
« L'art du danger »².

El Corral de Bernarda, pièce créée en 2004 par le dramaturge et metteur en scène espagnol Luis F. Jiménez et par les élèves du Conservatoire de Madrid – Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD)³ –, a été l'un des temps forts du Festival don Quijote de Théâtre hispanique 2012 à Paris. Après le succès remporté à l'ouverture du Festival International de Santa Cruz en Bolivie (Prix Tiqui Meilleur spectacle et Meilleure mise en scène en 2011), la compagnie Ditirambo a interprété à Paris une version latino-américaine de la pièce dirigée par Luis F. Jiménez, le 23 novembre 2012.

El Corral de Bernarda est une histoire collective de réécriture scénique et d'improvisation, et ce à plus d'un titre : le texte s'inspire de deux pièces, celle de Federico García Lorca, *La Casa de Bernarda Alba*, écrite en 1936 quelques mois avant sa mort, devenue depuis un classique du théâtre contemporain, et celle d'Ernesto Caballero, *Pepe el Romano. La sombra blanca de Bernarda* (pièce représentée pour la première fois en 2000⁴). Les deux personnages mythiques de la tragédie lorquienne, Bernarda et Pepe el Romano, côtoient sur scène celui qui les a créés, puisque Lorca est ici un personnage à part entière, un poète-*señorito* séduit par la figure archétypique du *mâle* andalou : « A Lorca le gusta Pepe » se moque un groupe de vagabonds sortis d'une grande ville latino-américaine. Cette *mise en abyme métathéâtrale* n'aurait sans doute pas déplu au poète et dramaturge qui, au début des années 30, n'hésitait pas à monter sur scène pour présenter ses personnages, par exemple avant la représentation de *La zapatera prodigiosa*⁵.

La pièce de Luis F. Jiménez est *réécriture*, car elle évolue au fil des représentations : l'improvisation permet ainsi aux comédiens de s'adapter à l'actualité du pays dans lequel ils se produisent, et de mêler la critique politique à la comédie burlesque, renouant par là-même avec la *farce violente* qu'affectionnait Lorca. Dans la représentation parisienne, les noms de Nicolas Sarkozy et Carlita Bruni, François Hollande, David Cameron ou Angela Merkel, pour ne citer que quelques unes des figures politiques épinglées par le dramaturge, sont égrenés par les acteurs, et leurs portraits finissent par joncher le sol du Café de la Danse. La critique de l'Europe (de ses choix politiques, mais aussi de ses traditions et de ses tabous), la portée universelle des questions de lutte des classes et des sexes, l'interprétation d'un classique espagnol des années 1930 par des comédiens boliviens du XXI^{ème} siècle, tels sont les enjeux de la pièce, qui pousse le travestissement théâtral jusqu'au changement de sexe des personnages andalous créés par Lorca.

2. « L'art du danger. Texte écrit à la fin du deuxième millénaire, après le siège de Sarajevo, traduit de l'espagnol (Chili) par Denise Laroutis », in *Nouvelles écritures théâtrales d'Amérique latine, 30 auteurs sur un plateau*, Paris, Éditions théâtrales, 2012, p. 10.

3. « Había que hacer un taller para final de curso y se nos ocurrió tomar el personaje de Bernarda Alba y el de Pepe el Romano de Ernesto Caballero para dar cabida a todos los actores y actrices », explique Luis F. Jiménez pour présenter son travail de création collective, qui commence en 2004 à Madrid et se poursuit en Bolivie en 2011, avant de repartir vers l'Amérique latine, à partir de l'automne 2012.

4. La compagnie *Traspasos* a interprété la pièce de Ernesto Caballero au théâtre *Barakaldo* de Bilbao, les 3, 4 et 5 novembre 2000.

5. GARCÍA LORCA, Federico, *La zapatera prodigiosa*, Madrid, Alianza Editorial, Edición de Mario Hernández, « Prólogo », p. 53-55.

Dans *El Corral de Bernarda*, comme dans *La casa de Bernarda Alba*, il est question de virginité et de maternité, de désir (interdit) et d'érotisme, de sexualité et de liberté, de violence conjugale, familiale et sociale, d'autorité et de folie. Mais si le théâtre de Lorca offre une galerie de portraits de femmes (Bernarda et ses filles, donc, mais aussi La Novia, Yerma, la Zapatera, Belisa, doña Rosita la Soltera...), *El Corral de Bernarda* propose une inversion du genre, et, au-delà, une réflexion sur la question des identités, qu'elles soient géographiques, sociales, sexuelles : les personnages féminins de la *Casa de Bernarda Alba*, véritables mythes du théâtre contemporain, sont revisités, et Bernarda, Adela, Angustias, Martirio, la Poncia et la Abuela sont interprétées ici exclusivement par des hommes. La mise en scène est bien celle de l'interprétation libre d'un classique, de la réécriture scénique et du métissage entre les cultures andalouses et latino-américaines : ainsi, pour les objets, l'éventail est repris, mais les couleurs des costumes sont plus bariolées que celles des *trajes flamencos* ; quant aux rythmes latino-américains, ils cohabitent avec les chants du théâtre lorquien et le spectateur peut facilement reconnaître le « Despierte la novia », de *Bodas de Sangre*. C'est justement la technique de l'emprunt et du collage qui permet au spectateur d'identifier les scènes clés de l'œuvre originale de Lorca : le deuil de la mère, la rébellion de la Poncia, la domestique, le mariage arrangé de la fille aînée, Angustias, la jalousie de ses sœurs (notamment lors de la scène du portrait), la folie de María Josefa, *la abuela*, les rumeurs des voisines, enfin, le suicide de la plus jeune sœur, Adela. En même temps, le travail de déformation des corps de la compagnie Ditirambo exacerbe la dimension surréaliste que porte en germe la pièce de Lorca, et débouche sur une interprétation clownesque du texte de départ. Partant d'un documentaire tragique en noir et blanc (« Drama de las mujeres en los pueblos de España » est le sous-titre de *La casa de Bernarda Alba*), et passant par une œuvre contemporaine au masculin, *Pepe el Romano*, Luis F. Jiménez finit par créer un spectacle total et burlesque, haut en couleurs, *esperpéntico*. « Changez de sexe... faites des cabrioles », nous sommes bien ici dans *l'art du danger*, tel que le définit Marco Antonio de la Para.

Le décor, très sobre, tient essentiellement en un objet symbolique, investi de plusieurs fonctions et omniprésent tout au long de la pièce, qui cristallise en quelque sorte toute l'atmosphère tragi-comique de *El corral de Bernarda*. Il s'agit d'une grille en fer forgé amovible – *una reja* – qui fait écho à celles que l'on trouve aux fenêtres ou aux portes en Espagne, notamment dans l'Andalousie de Lorca, et qui se donne à voir comme un véritable stéréotype. Dans son article intitulé « Les objets au théâtre » extrait de la revue *Communication et langages*, Hélène Catsiapis fait remarquer que « certains objets ont une telle importance qu'ils donnent à la pièce toute sa signification et toute sa portée, qu'ils en résument à eux-seuls le message⁶ ». Au-delà de l'ancrage géographique et culturel qu'elle suggère, cette grille derrière laquelle se tiennent les personnages féminins joués ici par des hommes incarne d'emblée pour le spectateur l'absence de liberté, l'enfermement et par là même la frustration, c'est-à-dire l'essence même de la pièce.

La grille, objet qui appartient à l'espace scénique, sépare deux univers : celui qui représente l'intérieur de la maison de Bernarda et l'autre, cet extérieur, espace interdit, lieu de toutes les tentations et de tous les péchés, espace auquel les filles de Bernarda n'ont pas accès. Comme se plaît à le répéter l'acteur qui interprète Bernarda, reprenant les paroles mêmes de la pièce de Lorca : « ¡En ocho años que dure el luto, no ha de entrar en esta casa el viento de la calle⁷ ! ». C'est au travers de la « reja » que les filles de Bernarda tissent leur rapport au monde, ce qui est tout particulièrement le cas d'Angustias et d'Adela qui entretiennent leur relation avec Pepe el Romano, à la fois futur mari de la première et amant de la seconde. L'emploi récurrent du terme « grille » associé au lexique de la fenêtre ou de la porte dans les dialogues de *La Casa de Bernarda Alba*, et tout particulièrement dans les conversations des filles de Bernarda, témoigne de l'importance de cet élément du décor au cœur de l'intrigue. Mentionnons

6. CATSIAPIS, Hélène, « Les objets au théâtre », in *Communication et langages*, 1979, Vol. 43, p. 59-78.

7. GARCÍA LORCA, Federico, *La Casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 2005 [2007, 3^{ed}], p. 157.

quelques exemples : « Martirio: Verdaderamente es raro que dos personas que no se conocen se vean de pronto en una reja y ya novios⁸ » ; « Angustias: No, porque cuando un hombre se acerca a una reja ya sabe por los que van y vienen, llevan y traen, que se le va a decir que sí⁹ » ; « La Poncia: ¡Cuida de enterarte! Pero, desde luego, Pepe estaba a las cuatro de la madrugada en una reja de tu casa¹⁰ ».

La grille, élément du décor propre aux rencontres amoureuses, devient ici le symbole du désir exacerbé et non assouvi, des pulsions et de la frustration. Le cinéma a souvent puisé dans ces images stéréotypées, comme cela apparaît notamment dans une scène du célèbre film de Luis Buñuel de 1977 *Ese oscuro objeto del deseo* (*Cet obscur objet du désir*), inspiré de l'œuvre *La femme et le pantin* de Pierre Louÿs. Dans la pièce *El corral de Bernarda*, le traitement de la grille relève essentiellement de la parodie ; en effet, la scène des retrouvailles amoureuses d'Adela et de Pepe el Romano de part et d'autre de la grille est jouée de façon outrancière : les gestes sont caricaturés et participent au traitement grotesque de l'œuvre. La mise en scène burlesque et l'exacerbation des rapports hommes/femmes invitent en réalité le spectateur à une réflexion plus profonde sur le thème de la femme et sur sa place et ses droits dans la société. Le personnage de Paca la Roseta, victime d'un viol, est emblématique du drame de la femme ; si elle est seulement évoquée au début de la pièce de Lorca¹¹, Paca la Roseta entre véritablement en scène dans *El Corral*

prend la parole avec au personnage très Abuela, qui déambule hurlant son désir dans les bras, ou jouets d'enfant, en est le personnage qui, que dans la pièce de folie. Déformation réalité, *El Corral de* bien une adaptation *Romano* et de *La Casa* les personnages de bien Pepe el Romano, s'inscrivant dans la lignée de don Latino et Max Estrella, semblent se regarder dans les miroirs concaves du *callejón del Gato*¹²...



Fig. 2. © Gilberto Terreros

de Bernarda où elle virulence. Quant surréaliste de la parmi les spectateurs, d'enfant, une brebis traînant sur scène des robe de mariée, elle peut-être plus encore Lorca, symbolise la grotesque de la *Bernarda* est bel et *esperpéntica* de *Pepe el de Bernarda Alba* : Bernarda, Adela ou

La pièce *El Corral de Bernarda*, mise en scène par Luis F. Jiménez et représentée par la troupe bolivienne Ditirambo, dans le cadre du 21^{ème} Festival don Quijote de théâtre hispanique, permet de revisiter à la fois *Pepe el Romano* et *La Casa de Bernarda Alba*, tout en remettant à l'honneur la question sociale et le combat féministe et, dans le sillage de Federico García Lorca, d'en révéler toute la portée universelle.

8. *Ibid.*, p. 194.

9. *Ibid.*

10. GARCÍA LORCA, Federico, *La Casa de Bernarda Alba*, *op.cit.*, p. 235. Citons également les passages suivants : « Martirio : No quise asomarme. ¿No habláis ahora por la ventana del callejón ? –Angustias : « Yo hablo por la ventana de mi dormitorio », *Ibid.*, p. 234.

11. *Ibid.*, p. 163 « Poncia : Hablaban de Paca la Roseta. Anoche ataron a su marido a un pesebre y a ella se la llevaron a la grupa del caballo hasta lo alto del olivar ».

12. « Max – La tragedia nuestra no es tragedia./ Don Latino –¡Pues algo será !/ Max –Esperpento [...] Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato », VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Luces de Bohemia. Esperpento* (1920-1924), Madrid, Austral, 1961 [3^{ed} 2006], p. 166-167.

CHARISME ET IMAGE POLITIQUE

FIGURES

DU MONDE HISPANIQUE CONTEMPORAIN

¿Qué papel desempeña la imagen en la construcción carismática de los líderes políticos?, ¿en que medida los medios tecnológicos y su historicidad propia corren parejos a los cambios en la función social y psicológica del carisma?, ¿cómo se articulan entre sí los distintos medios de producción iconográfica?, ¿cómo dialogan tales medios con otros discursos que componen el tejido social?, ¿existe alguna particularidad nacional o, en su caso, hispánica reconocible en el carisma respecto a otras tradiciones nacionales o culturales?

El volumen monográfico que aquí se presenta bajo el título Carisma e imagen política: figuras del mundo hispánico contemporáneo constituye un conjunto de respuestas a estos interrogantes y recoge una serie de presentaciones que tuvieron lugar a lo largo de los años 2011-2012 en el marco de un proyecto innovador del CRIMIC respaldado por la universidad Paris-Sorbonne, con el apoyo de la Casa de Velázquez de Madrid y la universidad de Valencia bajo la responsabilidad de Nancy Berthier y Vicente Sánchez-Biosca. Tratándose de un terreno ciertamente no ignoto, pero frecuentemente examinado de acuerdo con criterios poco integradores e instrumentos de pensamiento sui generis, los casos aquí presentados por los autores aspiran a ofrecer un primer mosaico de ejemplos y, a la vez, de suscitar problemas metodológicos y teóricos sobre el tema: Miguel Primo de Rivera, Calvo Sotelo, Pasionaria, Mussolini, Maximiliano de Habsburgo, Che Guevara y Evo Morales son las figuras, variadas, que los autores, procedentes de diversas tradiciones académicas, van considerando. No todos los textos responderán a las cuestiones formuladas arriba, pero éstas orienten la lectura del conjunto.

Iberic@l est une revue interdisciplinaire sur les mondes ibériques et ibéro-américains contemporains rattachée au CRIMIC, équipe d'accueil EA 2561 de l'université Paris-Sorbonne, à comité de lecture international. Elle a pour vocation de diffuser les articles des chercheurs, doctorants et post-doctorants, français et étrangers, dont l'objet d'étude porte sur la péninsule ibérique et l'Amérique latine des XIX-XXIe siècles.

Chaque numéro est composé d'un dossier monographique, autour d'un thème fédérateur, d'une série d'études et de documents et d'une rubrique de comptes rendus.

I.S.S.N.
2260-2534



CRIMIC

NUMERO 4 - AUTOMNE 2013

IBERIC@L