

| 2020 |

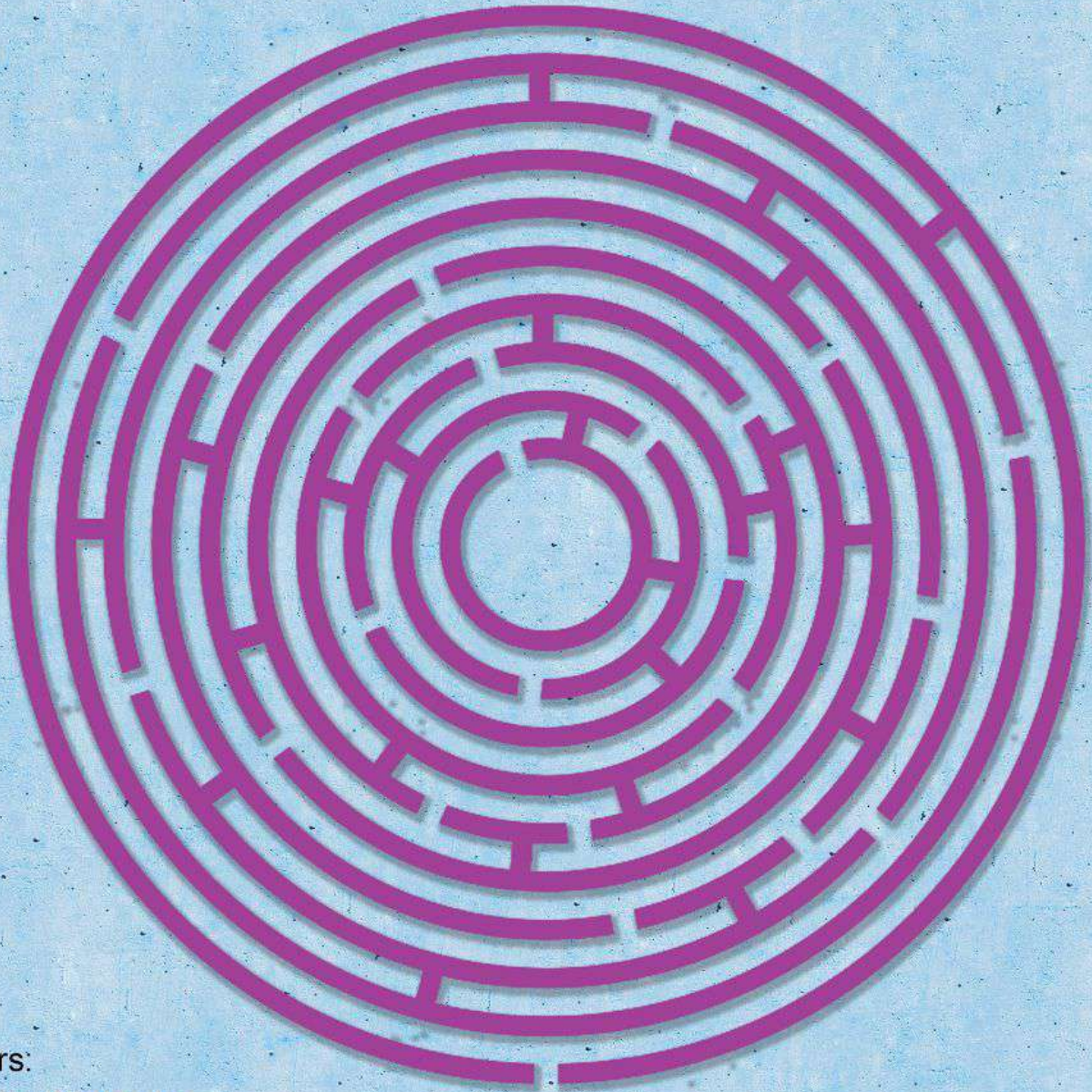
| Vol. 4 |

Funes

Journal of narratives and social sciences



SHAPING MEMORIES IN CONTEMPORARY NARRATIVES



Editors:
Marta Vignola
Stefano Bory

ISSN 2532-6732



Journal of narratives and social sciences



Open Access - Double Blind Peer Review
Annual Online Journal
<http://www.serena.unina.it/index.php/funes>

Directors

Stefano Bory and Gianfranco Pecchinenda,
Dipartimento di Scienze Sociali dell'Università degli Studi di
Napoli Federico II.

Responsible person

Stefano Bory

Members of the Scientific Committee

- Alfonso Amendola, Università degli Studi di Salerno;
- Luca Bifulco, Università degli Studi di Napoli Federico II;
- Giovanni Boccia Artieri, Università di Urbino;
- Stefano Bory, Università degli Studi di Napoli Federico II;
- Antonio Cavicchia Scalamenti, Università di Roma La Sapienza;
- Massimo di Felice, UISP, Brazil;
- Giovanni Fiorentino, Università della Tuscia, Viterbo;
- Serge Gruzinsky, Princeton University, USA;
- Eva Illouz, EHESS Paris, France;
- Adriana Lopez, Universität Bern, CH;
- Paolo Renato Jesus, University of Lisboa, Portugal;
- Michèle Leclerc-Olive, CNRS-EHESS, France;
- Mariano Longo, Università del Salento;
- José Luis Mora, Universidad Complutense de Madrid, Spain;
- Giustina Orientale Caputo, Università degli Studi di Napoli Federico II;
- Carlo Sorrentino, Università di Firenze;
- Gianfranco Pecchinenda, Università degli Studi di Napoli Federico II;
- Oreste Ventrone, Università degli Studi di Napoli Federico II.

Contact

atelier.funes@gmail.com

Sponsored by

Dipartimento di Scienze Sociali
Università degli Studi di Napoli Federico II
<http://www.scienze sociali.unina.it>

Licence

Creative Commons (CC-BY 4.0)



Published by SHARE Press

http://www.sharecampus.it/main/static_page/share_press

ISSN: 2532-6732

Editorial Board

- Antonio Rafele, Université de la Sorbonne Paris V
- Emiliano Chirchiano, Università degli Studi di Napoli Federico II
- Giustina Orientale Caputo, Università degli studi di Napoli Federico II
- Luca Bifulco, Università degli studi di Napoli Federico II
- Oreste Ventrone, Università degli studi di Napoli Federico II
- Sabrina Garofalo, Università della Calabria
- Selene Caldieri, Università degli studi di Napoli Federico II
- Valentina Fedele, Università della Calabria
- Valerio Pellegrini, Università degli studi di Napoli Federico II

SHAPING MEMORIES IN CONTEMPORARY NARRATIVES

ANNO 2020 - VOLUME 4

Editors: Marta Vignola (guest editor), Stefano Bory

p. 1

Editorial

Marta Vignola, Stefano Bory

PAPERS

p. 6

Mémoires empêchées, graines de fictions ?

Michèle Leclerc-Olive

p. 22

Imposturas mediáticas. Memorias de dos casos de falsificación identitaria en la narrativa española contemporánea.

Valeria Cavazzino

p. 39

The dangerous silences of memory.

James A. Dettleff

p. 51

Girls On Key. How female spoken-word poetry is driving the participation of women in literature.

Rejane Pivetta de Oliveira, Tatiana Borges da Cruz

p. 67

Contagi e memoria storica. 1656-2020: esperienze e percezioni a confronto.

Giuseppe Foscarì

p. 79

Mise en scène de la mémoire d'un génocide : images dialectiques et lisibilité de l'histoire.

Letícia Capanema

p. 94

Politics of memory in the works of Rosângela Rennó: body, trauma and anachronism.

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac, Gerusa Morgana Bloss, Lucas de Oliveira Alves

p. 112

Series televisivas y memorias sobre el pasado reciente en Chile. Aprendizajes y reflexiones.

Lorena Antezana Barrios

p. 127

Biografie del trauma. I mutamenti socio-spaziali in seguito ai disastri.

Monica Musolino

p. 140

On the Construction of Socialist East Germany in Contemporary German Film.

Mandy Tröger, Daria Gordeeva

p. 156

Archeocommunity. Esperienze di ricerca interdisciplinari tra archeologia e scienze sociali.

Carlo De Mitri

p. 167

Images & memory: the contemporary trajectory of migrants.

Fabio La Rocca, Matthjis Gardenier

REVIEWS

p. 181

Fiorenza Gamba, Marco Nardone, Toni Ricciardi e Sandro Cattacin (a cura di), *Covid-19. La prospettiva delle scienze sociali*, KrillBooks, Lecce, 2020.

Noemi Crescentini

p. 184

Davide Sisto, *Ricordati di me. La rivoluzione digitale tra memoria e oblio*, Bollati-Boringhieri, Seggiano di Pioltello (Mi), 2020.

Francesco D'Ambrosio

p. 189

Ferdinand Fellmann, *Fenomenologia ed Espressionismo*, Inschibboleth, Roma, 2020.

Erika Filardo

Editorial

Shaping memories in contemporary narratives

Marta Vignola
Università del Salento

Stefano Bory
Università Federico II di Napoli

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/7462>

Uno dei temi caratterizzanti l'attuale riflessione nell'ambito delle scienze sociali (con una proliferazione di Memory Studies soprattutto a partire dagli anni Ottanta nell'area anglosassone ed europea) riguarda il ruolo della memoria, non solo in relazione alla sua definizione teorica, ma anche rispetto ad un suo possibile utilizzo come strumento interpretativo nell'analisi empirica dei processi sociali. Gli studi sull'origine sociale della memoria si sono sviluppati all'interno di ambiti diversi, dalla sociologia di Halbwachs, Assmann, Cohen, Lavabre, Zerubavel, Alexander, Jedlowski, Namer, Jelin [...] ad altre prospettive filosofiche, storiche, antropologiche, di autori come Nora, Ricoeur, Ost, Le Goff, Jenkins ed Arendt [...] che hanno contribuito ad una sistematizzazione del tema collocandolo in un terreno multidisciplinare.

La memoria resta un elemento costitutivo della nostra identità. Un soggetto che vive solo nel presente o nella promessa di un futuro è un soggetto che non sa chi è; allo stesso tempo, un soggetto che non ricorda è un soggetto che non esiste, così come non esiste una collettività se la stessa non si edifica su una memoria condivisa. Da Halbwachs in poi, gli scienziati sociali hanno messo in luce come a ricordare non è mai solo l'individuo nella propria singolarità, ma è sempre un gruppo o la società di cui egli è membro.

Per ricordare abbiamo bisogno degli altri. Questo perché i nostri ricordi, incluso i più intimi e personali, acquistano senso solo quando si condividono con una comunità affettiva e sociale che contribuirà alla loro elaborazione. I ricordi dei singoli individui non sono, dunque, in grado di costruire, a posteriori, quadri sociali di riferimento, ma sono gli strumenti di cui si serve la memoria collettiva per ricomporre un'immagine del passato che viene incessantemente modificato e ri-descritto orientando il futuro. Emerge qui una apparente contraddizione e cioè che la memoria si esercita a partire dal presente e non dal passato. Detto in un altro modo: ricordiamo solo ciò che abbiamo ricostruito. In questo senso, il pensiero sociale stesso è essenzialmente una memoria il cui contenuto è rappresentato esclusivamente dai ricordi collettivi, solo da quei ricordi, però, che in qualunque epoca, la società riesce a ricostruire spesso in una dialettica tra memoria e oblio. Pertanto non esiste memoria senza una re-interpretazione e rinegoziazione collettiva.

Questo quarto numero di *Funes* dedicato al rapporto tra memoria e narrazioni si presenta come una sorta di dialogo tra autori che raccontano, da contesti geografici e culturali differenti (Cile, Perù, Brasile, Indonesia, Germania, Spagna, Francia, Italia) e attraverso metodologie differenti, processi di costruzione sociale della memoria. Si tratta di un numero che sottolinea quanto la circolazione nella sfera pubblica di eventi conflittuali e irrisolti del passato possa assumere molteplici forme attraverso una pluralità di codici comunicativi, estetici e culturali. In quasi tutti i contributi, si raccontano memorie traumatiche, silenziate, ostinate, insorgenti che provano in maniera diacronica a restituire il diritto di parola a soggettività e storie spesso ai margini delle narrazioni dominanti.

Gli autori narrano di regimi autoritari (Detleff, Antezana Barrios, Trogër & Gordeeva), di memorie migranti (La Rocca & Gardenier), di donne che creano poesie slam (Borges da Cruz & De Oliveira), di collettività che hanno subito disastri ambientali (Musolino) o genocidi (Capanema). Altri contributi offrono nuovi sguardi sul presente della pandemia grazie al passato storico (Foscari) o sul modo di fare comunità e comunicazione grazie all'archeologia (De Mitri). Altri ancora propongono modi di pensare una politica della memoria traumatica attraverso l'arte (Mandelli de Marsillac & Bloss & De Oliveira Alves) o nel rapporto tra verità e menzogna nei processi di scrittura storica (Cavazzino).

Attraverso una molteplicità di linguaggi e artefatti comunicativi, questi contributi esplorano le narrative contemporanee attraverso una vasta gamma di strumenti: il cinema, serie televisive, opere d'arte fotografica, lo slam, i romanzi, i documentari, gli archivi storici, le interviste, i siti archeologici, le narrazioni biografiche, le foto digitali dei Mobile... La maggior parte di questi articoli ci indica come il rapporto tra realtà e finzione è ambivalente, complesso e mai scontato. Proprio come quello tra ricordo e oblio. I linguaggi e le forme mediali che veicolano tale rapporto sono altrettanto significativi delle aree geo-culturali trattate dagli articoli stessi.

Un solo articolo, di carattere più prettamente epistemologico, sembra comprendere la quasi totalità dei contenuti che abbiamo finora descritto. Si tratta del testo di Michèle Leclerc-Olive che abbiamo deciso di pubblicare per primo. Consideriamo questo articolo come un prologo a tutti i contributi successivi, perché capace non solo di rompere con una serie di assunti epistemologici troppo rigidi sul modo di affrontare la memoria, ma perché offre inoltre una vasta e differenziata serie di esempi che dalla psicologia, passando per le interviste biografiche, arrivano alla letteratura di finzione (compreso il nostro caro Funes di Borges). Tutti lavori analizzati in questo contributo ci indicano una ipotesi di ricerca a nostro avviso importante: la soglia tra finzione e non finzione non è mai determinabile e ci sono delle memorie che hanno bisogno di una narrazione fatta di finzione per poter essere raccontate, per non essere impediti.

E forse è il carattere stesso di tutte le narrazioni memoriali, quello di dare forme fittive al non fittivo, anche quando sembra sia il contrario. Come emerge da questo volume, caleidoscopio di memorie ostinate, creative, ribelli.

One of the topics characterizing the current reflection in social sciences (with a proliferation of Memory Studies, especially since the 1980s in the Anglo-Saxon and European area) concerns the role of memory: not only in relation to its theoretical definition, but also with respect to its possible use as an interpretative tool in the empirical analysis of social phenomena. Scholars on the social origin of memory have been developed in different fields: from the sociology of Halbwachs, Assmann, Cohen, Lavabre, Zerubavel, Alexander, Jedlowski, Namer, Jelin [...] to other philosophical, historical and anthropological perspectives, from authors such as Nora, Ricoeur, Ost, Le Goff, Jenkins and Arendt [...] who have contributed to a systematization of the theme, placing it in a multidisciplinary framework. Memory remains a key element of our identification. A subject who lives only on present or on the promise of a future is a subject who does not know who he is; at the meantime, a subject who doesn't remember is a subject who cannot exist, just as there is no community without a shared memory. From Halbwachs onwards, social scientists have highlighted how remembering is never just the individual in his singularity, but it is always a group or the society he belongs to.

To remember we need others. This is because our memories, including the most intimate and personal ones, acquire meaning only when they are shared with an affective and social context that will contribute to their elaboration. The individual memories are not able to build, a posteriori, social frames of reference, but are the tools that collective memory uses to re-compose an image of the past constantly modified and re-described, in order to shape the future. An ostensible contradiction emerges here, namely that memory is exercised starting from the present and not from the past. Said another way: we remember only what we have reconstructed. In that sense, social thought itself is essentially a memory whose content is represented exclusively by collective remembrances: memories that society manages to reconstruct often in a dialectic between memory and oblivion. Hence there is no memory without collective re-interpretation and renegotiation.

This fourth issue of Funes dedicated to the relationship between memory and narratives is a sort of dialogue among various authors. They tell processes of social construction of memory from different geographical and cultural backgrounds (Chile, Peru, Brazil, Indonesia, Germany, Spain, France, Italy) and through different methodologies. This issue underlines how the circulation in the public sphere of conflicting and unresolved events of the past can take multiple forms through a wide range of communicative, aesthetic and cultural codes. In almost all the contributions, traumatic, silenced, stubborn, insurgent memories are recounted. They try, in a diachronic way, to give back the right to speak to subjectivities and stories often placed on the margins of dominant narratives.

The authors narrate authoritarian regimes (Detleff, Antezana Barrios, Trogër & Gordeeva), migrant memories (La Rocca & Gardenier), women creating poetry (Borges da Cruz & De Oliveira), communities that have suffered environmental disasters (Musolino) or genocide (Capanema). Other contributions offer new insights into the present of the pandemic thanks to the historical past (Foscari) or the way of making community and communication through archaeology (De Mitri). Still others propose ways of thinking about the politics of traumatic memory through art (Mandelli de Marsillac & Bloss & De Oliveira Alves) or deal with the relationship between truth and lies in the processes of historical writing (Cavazzino).

Through a multiplicity of languages and communicative artifacts, these contributions explore contemporary narratives through a wide range of tools: cinema and tv series, photographic artworks, poetry, novels, documentaries, interviews, historical archives, archaeological sites, biographical narratives, digital mobile photos... Most of these papers show that the connection between reality and fiction is ambivalent, complex and never obvious. Just like that between memory and oblivion. The languages and media forms that convey this relationship are as significant as the geo-cultural areas treated by the papers themselves.

Only one paper, of a more purely epistemological nature, seems to include almost all the contents we have described so far. It is the text by Michèle Leclerc-Olive that we decided to put first. We consider this paper a prelude to all the following contributions. Because it is able not only to break with a series of too rigid epistemological assumptions on how to deal with memory, but also because it offers a wide and detailed series of examples that from psychology, through biographical interviews, arrive to fictional literature (including our dear Funes by Borges). This is the text by Michèle Leclerc-Olive that we decided to put first. We consider this paper as a pathfinder All the examples

offered in this contribution indicate a research hypothesis that we believe to be important: the threshold between fiction and non-fiction is never determinable and there are memories that need narratives made of fiction in order to be told, in order not to be prevented.

And perhaps it is the very attractiveness of all memorial narratives: that of giving fictional forms to the non-fictional, even when it doesn't seem. As revealed in this volume: a kaleidoscope of stubborn, creative, unruly memories.

References

Alexander, J.C., Eyrman R., Giesen B., Smelser N., Szompka P. (2004). *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley Calif.: University of California Press.

Alexander, J.C. (2006). *La costruzione del male. Dall'Olocausto all'11 settembre*. Bologna: Il Mulino.

Arendt, H. (1967). *Le origini del totalitarismo*. Milano: Edizioni di Comunità.

Arendt, H. (1995). *Verità e menzogna*. Torino: Bollati Boringhieri.

Assmann, J. (1997). *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Torino: Einaudi.

Bergson, H. (1996). *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*. Roma-Bari: Laterza.

Bruner, J. (2002). *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*. Roma-Bari: Laterza.

Candau, J. (2012). *Anthropologie de la mémoire*. Paris: Armand Colin.

Cohen, S. (2002). *Stati di negazione. La rimozione del dolore nella società contemporanea*. Roma: Carocci.

Hajek, A., Lohmeier, C., Pentzold, C. (2016). *Memory in a Mediated World: Remembrance and Reconstruction*. New York: Springer.

Halbwachs, M. (1925). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Felix Alcan.

Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*. Paris: PUF.

Halbwachs, M. (1988). *Memorie di Terrasanta*. Venezia: Arsenale.

Jedlowski, P. (1989). *Memoria, esperienza e modernità*. Milano: Franco Angeli.

Jedlowski, P. (2007). *Memoria e interazioni sociali*; in E. Agazzi, V. Fortunati (a cura di) *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*. Roma: Meltemi.

Jedlowski, P. (2007). Prefazione. La memoria pubblica cos'è?, in M. Rampazi, A.L. Tota (2007, a cura di). La memoria pubblica. Torino: Utet.

Jedlowski, P. (2012). Media e memoria. Costruzione sociale del passato e mezzi di comunicazione di massa; in O. Affuso, T. Grande (2012, a cura di). M come memoria. La memoria nella teoria sociale. Napoli: Liguori.

Jelin, E., (2002). Los trabajos de la memoria, Siglo XXI. Madrid: de Espana Editores.

Nora, P. (1984-1986, a cura di). Les lieux de mémoire, Paris: Gallimard.

Rampazi, M., Tota, A. L. (2007, a cura di). La memoria pubblica. Trauma culturale, nuovi confini e identità nazionali. Torino: Utet.

Ricoeur, P. (2000). Mémoire, histoire, oubli. Paris: Seuil.

Ricoeur P. (1992). La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido, Madrid: Arrecife.

Ricoeur P. (2012). Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato. Bologna: Il Mulino.

Tota A., Luchetti L., Hagen T., (2018). Sociologie della memoria. Verso un'ecologia del passato. Roma: Carocci.

Triulzi A. (2005, a cura di). Dopo la violenza. Costruzioni di memoria nel mondo contemporaneo. Napoli: L'ancora del Mediterraneo.

Wieviorka M. (1998). L'era del testimone. Milano: Raffaello Cortina.

Zerubavel E. (2005). Le mappe del tempo. Memoria collettiva e costruzione sociale del passato. Bologna: Il Mulino.

Mémoires empêchées¹, graines de fictions ?

Michèle Leclerc-Olive

IRIS-CNRS-EHESS

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/7463>

Abstract

To be unable to tell oneself, memory, like an ardent river, ends up sometimes by passing the obstacles put in to stem it. It then takes various forms trying to give itself a sustainable figure, both for the author and for the reader. This paper revisits the dichotomy fiction/no-fiction in the light of an anthropology of biographical experiences. Based on examples – the history of Quixote is only the best known – it proposes to go back to some experiments of incysted, hidden, truncated memories.

Keywords: Autobiography; Truth; Fiction; Impeded Memory; Likelihood.

Cet article fait suite à une série de textes qui ont en commun de réfléchir aux liens entre expérience biographique et récit. Centrée sur des événements vécus dont le récit ne va pas de soi, la réflexion proposée ici entend revisiter la dichotomie ‘fiction/no-fiction’ qui repose elle-même sur l’exigence de vérité, inhérente suppose-t-on, à tout ce qui ne relève pas de la fiction².

Ce texte³ reprend et prolonge la problématique d’un article commencé en 2015 et publié récemment en portugais (Leclerc-Olive, 2019). Il s’agissait alors d’examiner le rapport entre un auteur et son œuvre à la lumière du concept d’événement biographique⁴. Ici, le changement de perspective est double. D’une part, la notion d’événements marquants n’est plus un simple instrument analytique : il constitue le point de départ de l’enquête ; d’autre part, la focale se resserre sur certains événements et situations : ceux qui font l’objet de mémoires suspendues, entravées, enkystées, tues, voire de mémoires réduites au silence... et qui ont été rassemblées sous l’expression générique de ‘mémoires empêchées’.

Les questions qui ont guidé notre investigation peuvent être organisées par palier : Comment se débrouille-t-on pour mettre à distance ou pour s’approprier une expérience personnelle traumatique, douloureuse, indicible, ‘inouï’ ... ? Peut-on dans ce cas,

¹ Dans *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, P. Ricœur propose une typologie des mémoires collectives : empêchées, manipulées, obligées (Monod, 2014). L’expression générique utilisée ici ne constitue donc qu’une évocation très indirecte des catégories ricœurniennes, ne serait-ce que parce qu’il n’est pas question ici de mémoire collective.

² La production narrative est examinée à partir des sciences humaines et sociales. Tenter de distinguer fictionnalité et référentialité (Craciunescu, 2018) a, de très longue date, fait l’objet de travaux très minutieux, mais le plus souvent dans le cadre des études littéraires. On notera qu’à cette difficile partition externe en termes de genre, certains auteurs (Hona, 2018) opposent des distinctions internes entre « faits réels » et « faits fictionnels » : mais cette analyse morphologique reconduit l’hypothèse d’une frontière.

³ Cet article emprunte certains passages (inédits en français) du texte portugais « Eventos biográficos : laboratórios de literatura ? », élaboré dans le cadre du programme de recherche « La littérature comme laboratoire de vie ».

⁴ Afin notamment de renoncer aux discours qui tentent de distinguer le moi social du moi créateur.

conserver un point de vue dogmatique sur 'la' vérité et continuer à séparer fiction et non-fiction ? Que devient 'la' vérité dès lors qu'il s'agit de transmettre une expérience ?

Cet essai suggère – sans prétendre être démonstratif – qu'il faudrait réviser nos modèles logiques qui conduisent à ranger les produits narratifs dans des grilles rigides (comme l'opposition fiction/no-fiction).

Convenons que la notion de mémoire est convoquée ici pour ses contenus – des souvenirs, plus ou moins enfouis, toujours présents ou au contraire réveillés dans une situation singulière – et non pour sa fonction. De plus, c'est en tant que notion opératoire et non thématique (Fink, 1994) qu'elle est utilisée. Empruntant cette distinction à Fink⁵, on peut dire que les concepts thématiques supportent la réflexion créative du texte – le penser-sur – et que les concepts opératoires n'ont qu'un rôle ancillaire – le penser-avec⁶. C'est à ce titre que les 'mémoires empêchées' sont convoquées dans cet essai.

Dans un premier temps, nous noterons que bien souvent, derrière une référence à l'expérience biographique prise comme un tout, transparait le poids d'événements marquants. Ensuite, nous proposerons quelques observations qui révèlent comment se référer à 'la' vérité (qui reste un attracteur épistémologique puissant) conduit possiblement à une rigidité telle que l'on se prive d'accueillir l'indicible, l'inouï, lequel se donne souvent de biais, notamment par le truchement de la fiction. Mais avant de déployer cette argumentation, il convient de raconter l'origine de cette recherche.

Etre étudiant africain en URSS dans les années 1980 ...

A la fin des années 1990, je rencontre par hasard Gabriel Cissé dans une petite ville du Nord-Ouest du Mali. Il me parle de son désir de publier une 'nouvelle réaliste' qu'il a écrite sur son expérience d'étudiant en URSS. Ses emplois successifs (il sera enseignant dans différentes villes maliennes et même brièvement animateur d'un programme de développement) l'éloignent plusieurs fois de la région où je me rends régulièrement. Il y revient en 1997 et me remet son manuscrit : trois cahiers d'écolier écrits au stylo à bille. Les corrections apportées (en bleu et en rouge) indiquent que la dernière relecture a eu lieu après l'effondrement de l'URSS mais que la rédaction a débuté bien avant.

Le texte ne peut pas être publié en l'état : y alternent des passages acrimonieux, des fragments autobiographiques et des paragraphes documentaires. Cette hétérogénéité de styles déstabilise l'horizon d'attente du lecteur, rendant la lecture fastidieuse, même si par ailleurs G. Cissé a la plume facile. Je propose à Cissé de faire un choix entre le pamphlet (virulemment antisoviétique) et le récit autobiographique. En janvier 2000, il m'écrit qu'il opte pour une narration biographique à la première personne. Ces échanges de lettres compensent l'absence de rencontres : il ne travaille plus dans la région de Diéma (où vivent sa mère et sa femme). En juillet 2002, alors qu'il est de retour dans cette zone, je

⁵ En 1957, lors du colloque international de phénoménologie qui s'est tenu à Royaumont, Eugen Fink présenta une conférence consacrée aux concepts 'opératoires' (*Operative Begriffe*) dans la phénoménologie d'Husserl (Fink, 1994 : 147).

⁶ « Mais *dans* la formation des concepts thématiques, les penseurs créateurs *utilisent d'autres concepts et modèles de pensée*. Ils *opèrent* avec des schèmes intellectuels qu'ils ne portent *pas* du tout à une fixation objective. Ils pensent à travers certaines représentations de pensée, pour atteindre les concepts thématiques fondamentaux essentiels à leurs yeux. Leur compréhension conceptuelle se meut dans un *champ conceptuel*, dans un *médium conceptuel* qu'ils ne sont pas eux-mêmes capables de prendre en considération » (Fink, 1994 : 151-2).

découvre avec stupeur qu'il a cherché à me faire parvenir un second manuscrit : des cahiers, remplaçant ceux dont je suis dépositaire, confiés à un ingénieur malien en déplacement à Paris ne me sont jamais parvenus. Je suis anéantie par cette perte irréparable : on n'écrit pas deux fois sa biographie ... Un étudiant de master, en stage dans la petite ville où je rencontre Cissé, accepte d'enregistrer les entretiens que Gabriel lui accorde avec plaisir⁷.

Confronter cette « nouvelle réaliste, fondée sur un témoignage vécu » et les matériaux biographiques recueillis au cours des entretiens permet d'apporter une modeste contribution aux controverses sur les relations entre fiction et réalité⁸.

Je perds le contact à partir de 2005 : il enseigne alors dans un lycée du sud-est du pays ; on ne se rencontre qu'une fois à Bamako. Quelques lettres, un ou deux échanges de mails, puis le silence. Ma promesse est là cependant que je tiens à honorer ; elle est non seulement l'une des origines du programme de recherche Elitaf⁹, mais surtout cette rencontre déclenche l'enquête en cours sur le couple fiction/no-fiction (Leclerc-Olive, 2015).

Après des études secondaires au Mali et une licence de philosophie préparée à l'université de Dakar, une bourse est offerte à Gabriel par le gouvernement sénégalais pour partir en URSS. Le choc est frontal. Gabriel ne reconnaît pas la société idyllique qu'on lui avait décrite au lycée. C'est de cette expérience que naît la nouvelle – *Un noir en URSS*¹⁰ – qui retrace l'aventure du jeune sahélien Saboury, masque qu'il s'est donné pour raconter cet épisode de sa vie à la troisième personne¹¹. La courte fiction qui retrace l'aventure soviétique de Saboury, hurle la souffrance du jeune étudiant, abasourdi par le raciste dont il est victime, et clame les valeurs éternelles de l'Afrique. « *Un voile rouge, très lourd cache la xénophobie meurtrière dont sont victimes les étudiants noirs des pays de l'Europe de l'Est* ». Dans les entretiens, on découvre que la jeunesse de Saboury (villageoise, animiste et traditionnelle) est en fait assez différente de celle de Gabriel¹². Et que le vécu de l'étudiant Saboury emprunte aux expériences des nombreux étudiants que Gabriel a eu à défendre lorsqu'il était secrétaire de l'association des étudiants africains de Kiev. « *Il y avait le Nigéria, le Congo, le Ghana, le Sénégal, le Mali, le Burkina... Il ne se passait pas une semaine sans que ce comité ne se présente devant une autorité administrative ou judiciaire. Les problèmes étaient les mêmes que ceux que j'avais vécus. (...) On m'a traité d'espion à la solde de l'Occident. N'eut été l'association, je*

⁷ Travail de longue haleine, puisque 19 cassettes audio seront ainsi enregistrées puis retranscrites : près de 300 pages très denses qui retracent l'ensemble des séquences et des événements du parcours biographique de Gabriel et donc en particulier le départ et le séjour en URSS qui constitue le fragment d'expérience, référent de la 'nouvelle réaliste'.

⁸ Il ne faudrait pas cependant déduire de cette annonce que les entretiens biographiques serait 'la' réalité, face à une nouvelle qui incarnerait la fiction (Leclerc-Olive, 2015). Il n'y a pas d'original.

⁹ Élités africaines formées dans les pays de l'ex-bloc soviétique. En octobre 2012, lors de la première présentation de cette recherche à Moscou, j'ai rappelé le lien entre ce programme et la promesse faite à G. Cissé. Dans la salle, le responsable d'une association africaine en Russie connaît un ami de Gabriel. Peu de temps après, il m'apprend que G. Cissé est décédé. Il n'aura donc pas eu connaissance du devenir de sa nouvelle. Mais c'est grâce à son opiniâtreté à vouloir dire au monde son expérience d'étudiant sahélien à Kiev, que ce précieux corpus de récits et de documents biographiques nous est finalement parvenu.

¹⁰ Ou *Un noir en ex-URSS*. Dès le premier brouillon, Cissé propose plusieurs titres (un seul est retenu ici) qui seront modifiés après l'effondrement de l'URSS.

¹¹ A son retour au Sénégal, le paysage institutionnel a changé. Les Plans d'Ajustement Structurel ont fermé les portes de la fonction publique à bon nombre de diplômés qui pensaient y faire carrière.

¹² Gabriel a été élevé à la ville par une grand-mère très catholique.

peux dire que je n'aurais jamais terminé mes études en Union Soviétique, mais ma force était ce groupe-là ».

La nouvelle – *Un noir en (ex)-URSS* – qui relate l'expérience de Saboury/Gabriel présente une structure classiquement aristotélicienne où les épreuves auxquelles le héros a été soumis, sont suivies par un dénouement heureux : l'obtention du diplôme qui pourrait faire oublier les souffrances qui ont précédé. Le personnage Saboury cumule diverses expériences individuelles comme ce fut le cas pour Jan Valtin dont il sera question plus loin.

Gabriel n'est pas le seul à avoir choisi de glisser son expérience dans une matrice fictionnelle. C'est même une ruse ou une transgression classiquement empruntée face à un régime de censure sévère (Garcia Marquez : 2011). Souleyanta Ndiaye (2006), Zounga Bongolo (2006) ou Ibrahim Sonallah (2015) ne sont que quelques exemples d'expériences soviétiques arrivées jusqu'à nous par le biais d'une narration fictionnelle : « ne pas taire ce que l'on ne peut pas dire ». Lorsque ce qui a été vécu est trop douloureux, une des modalités de réécriture 'supportable' et soucieuse néanmoins de la transmission de cette expérience inouïe, consiste peut-être à la 'fictionnaliser'. On pense notamment à *W. ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec où l'auteur fait éprouver au lecteur quelque chose de sa propre souffrance par un dispositif d'écriture alternant fiction et souvenirs 'vrais' (Leclerc-Olive, 2010).

Cette proposition relative au devenir des expériences et à leur transmission, requiert évidemment des études comparatives autrement plus approfondies que celles exposées ici. Mais l'évocation des écrits de G. Cissé conforte la recherche d'un cadre épistémologique qui ferait place à la fiction, à l'expérience et à l'événement. D'autant que ce dernier ne fait pas toujours partie de la boîte à outils de la biographie ou de l'autobiographie.

De l'écriture autobiographique à la catégorie analytique de l'événement

Le champ biographique, et plus encore l'autobiographie, est en effet au cœur de notre enquête. Cette dernière est d'ailleurs le lieu par excellence où l'on exige de respecter 'la' vérité. Stanley Cavell et Jorge Luis Borges retiendront notre attention : s'ils établissent tous deux un lien étroit entre leur expérience biographique et leurs productions narratives, leurs propres écrits autobiographiques révèlent la pertinence qu'il y a à repérer les événements biographiques qui ont marqué leur parcours biographique.

Stanley Cavell (1926-2018) a toujours soutenu l'idée d'un lien étroit entre la philosophie et l'autobiographie. « Ce fut une idée formatrice (...) de demander si ou comment l'arrogance en philosophie était liée à son rapport ambivalent à l'autobiographie, comme si quelque chose d'interne à l'importance de la philosophie l'exposait à la tentation de célébrer sa propre importance. » (Cavell, 2003, p. 27). Cavell est promis à une brillante carrière de musicien : comme sa mère, il joue du piano ; il joue aussi du saxophone dans un groupe de musiciens noirs, suit des cours de composition, etc. Mais ... finalement il s'oriente vers la philosophie. Il écrit : « Ma mère avait ce qu'on appelle l'oreille absolue (...) et l'un de ses frères aussi. Le fait que je n'avais pas ce don était pour moi une source d'angoisse et de perplexité. C'est l'une des raisons que j'ai fini par me donner pour abandonner la musique (...). Pourtant je sentais qu'il existait certainement une chose pour laquelle j'étais fait qui demandait l'équivalent de cette faculté énigmatique d'oreille absolue » (Cavell, 2003, 50). Se présenter au recrutement dans la marine ? Ses parents, habituellement en conflit, montrent pour une fois une belle unanimité : les médecins

militaires refuseraient probablement sa candidature en raison d'un accident ... à l'oreille (et des nombreuses infections consécutives à cet accident survenu dans l'enfance). « L'été après la fin de ma scolarité au lycée, [je pris] la résolution de changer de nom¹³ » (Cavell 2003, p. 52). Ce changement de nom et cet handicap à l'oreille le menèrent à l'université et à la philosophie. Les événements qui décidèrent de l'orientation de sa vie (Cavell, 2003, pp. 38-62), se doublent d'une intrication plus étroite encore entre son expérience personnelle et ce qu'il considère comme la mission de la philosophie. Parlant des disputes récurrentes entre ses parents, il conclut que « (L)a destruction spirituelle que produisait leurs querelles, et la façon dont chacun détruisait l'intérêt de l'autre au monde, sont pour moi le paradigme de disputes qui ne doivent pas être gagnées » et à l'origine de « ma conception de la philosophie comme une façon de venir à bout de la polémique, de refuser de prendre parti entre les positions métaphysiques » (Cavell, 2003, p. 51). En suivant Cavell, « (c)ette neutralité – cette façon de dire non aux deux, à l'opposition binaire des mots des parents – » permet de comprendre l'intérêt qu'il manifesta pour les travaux d'Austin et de Wittgenstein en ce que tous deux se placent au-dessus ou en-dehors des clivages philosophiques académiques classiques – vrai/faux, valeur/fait – « où l'accusation de non-vérifiabilité était le type de critique le plus redouté » (Cavell, 2003, p. 35). Cavell note : « Ne pas fuir l'autobiographie, cela veut dire courir le risque de transformer le discours critique de la philosophie en un discours clinique » (Cavell, 2003, p. 34). Mais on retiendra surtout de cette enquête que ce lien entre expérience biographique et orientations philosophiques a conduit Cavell à s'émanciper des canons dualistes de la philosophie académique de son temps – il rencontre Austin au début des années 1960. On notera également, qu'au-delà de l'autobiographie dans son ensemble, c'est un moment biographique (aux dimensions plurielles) qu'il convoque pour en rendre compte ; intrication dont la complexité ne peut être simplement nommée ou 'expliquée' ; Cavell ne peut que 'raconter' : « Voilà l'histoire » ...

Dans *Essai d'Autobiographie* publié par Borges en 1970, l'auteur, à la différence de Cavell, n'accorde pas autant d'attention aux événements marquants qui ont décidé de l'orientation de sa vie¹⁴. Pourtant, il est difficile de ne pas voir la fin de l'année 1938 comme un tournant décisif dans son existence. « C'est la veille de Noël 1938 – l'année même où mourut mon père – que j'eus un terrible accident » (Borges, 1987, p. 273). Borges estime lui-même que l'on doit distinguer deux périodes dans sa vie d'écrivain. Parlant de la période qui précède cet événement, Borges écrit : « je constate que je n'ai guère de sympathie pour ce jeune homme pédant et assez sentencieux que j'étais alors » (Borges, 1987, p. 267). Il juge rétrospectivement avec une grande sévérité cette période d'avant le milieu des années 1930, en tous cas d'avant *Pierre Ménard, auteur de Don Quichotte*. « J'avais écrit précédemment un certain nombre de poèmes et une douzaine de brèves

¹³ Descendant d'émigré juif polonais et né à Atlanta, il porte jusque-là le nom que sa famille avait adopté en arrivant aux USA : Goldstein. Ce dernier avait remplacé *Kavaliarsky* qui lui-même n'est pas un véritable nom juif ; les Juifs de Pologne étaient contraints de s'inventer un nom pour se plier aux différentes campagnes de recensement des pouvoirs administratifs de l'époque. C'est de ce dernier nom que le philosophe s'inspire pour adopter celui que nous lui connaissons.

¹⁴ La lecture de cet *Essai d'Autobiographie* conduit à une réflexion semblable à celle que l'on a déjà formulée ailleurs (Leclerc-Olive, 2017) à propos de l'ouvrage qu'Hannah Arendt consacre à la vie de Rahel Varnhagen (1986). L'examen du sommaire de l'ouvrage et des éléments biographiques fournis ailleurs dans le livre, exhibent un événement décisif que l'auteur n'a pas nommé comme tel (Leclerc-Olive, 2017, p. 212).

critiques. Je pensais que si j'essayais d'écrire une critique maintenant¹⁵ et que je n'y parviens pas, c'était la preuve que je ne valais rien sur le plan intellectuel. Mais si j'essayais de faire quelque chose que je n'avais encore jamais fait, sans y parvenir, le désastre ne serait pas évident et pourrait même m'aider à me préparer à la révélation fatale. Je décidai d'essayer d'écrire une nouvelle. Le résultat fut : *Pierre Ménard, auteur de Don Quichotte* » (Borges, 1987, p. 273).

On sait que la nouvelle intitulée *Funes el memorioso* relate les souvenirs que l'auteur a gardés d'Ireneo Funes dont la vie a basculé lorsqu'il avait 19 ans – une vilaine chute l'a estropié à vie. Rencontré une première fois en 1884, le narrateur a gardé de Funes le souvenir d'une personne douée d'une mémoire absolue, alors que celui-ci croit ne détenir cette faculté que depuis qu'il est condamné à rester alité. Dans la nouvelle, leur dernière rencontre est concomitante d'un accident de santé du père du narrateur et du décès d'un oncle. De fait, la propre vie de Borges est diffractée en de multiples personnages : la nouvelle écrite en 1942 se termine par l'annonce de la mort de Funes en 1889 à 40 ans, l'âge de Borges lorsqu'il écrit *Pierre Ménard* ...et qu'il entame une nouvelle vie. Au fond, *Funes el memorioso*, est un écho de cette fin d'année 1938, une manière de restituer l'événement biographique qui marque un tournant décisif dans la vie de Borges.

Pierre Ménard ... inaugure, on le sait, le style propre de Borges que l'on retrouve dans la plupart de ses nouvelles ultérieures et qui inspira ensuite de nombreux auteurs. Ce texte (ainsi que bien d'autres nouvelles, et notamment *Funes el memorioso*) met en difficulté les traditionnelles dichotomies épistémologiques : fiction/no-fiction, factuel/fictif, vrai/faux, etc. Au lieu de « l'inévitable trajet d'autobus du roman traditionnel et des produits éditoriaux de l'industrie de loisirs – avec un départ, une arrivée et des arrêts réguliers, fixés à l'avance – » (Goytisolo, 2015), Borges fait exploser ce cliché en même temps qu'il enfonce les canons de la causalité¹⁶.

Tous ces textes échappent aux aiguillages catégoriques des nomenclatures binaires, mais ils ont été convoqués surtout pour soutenir l'hypothèse selon laquelle les événements biographiques majeurs qui orientent un parcours de vie, sont visibles en dépit des catégories analytiques académiques qui organisent la surface des récits en en gommant parfois la saillance.

Au-delà des dichotomies simplistes

Les travaux sont légions qui montrent que la dichotomie fiction/no-fiction n'est pas une partition absolue permettant de classer les textes dans l'une ou l'autre catégories, que la frontière n'est pas étanche, etc. Certes, certains auteurs avancent des différences qui ne peuvent être écartées aisément et pourraient justifier une telle partition¹⁷. Ricœur, par exemple dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), rappelle l'« urgence de spécifier le moment référentiel qui sépare l'histoire de la fiction » (p. 328). Dorrit Cohn (2001) affirme qu'il est possible de cerner ce que la fiction a en propre. En 2016, Françoise Lavocat publiait un ouvrage intitulé *Fait et fiction. Pour une frontière*. Certes le 'pour' indique une prudence ...

¹⁵ C'est-à-dire juste après l'accident.

¹⁶ La nouvelle *Pierre Ménard* ... aurait inspiré Nabokov ; sans cette lecture, celui-ci « n'aurait pas pu écrire son roman *Feu pâle* qui, comme nous le savons, feint d'être l'édition critique et érudite d'un poème inexistant » (Goytisolo, 2015).

¹⁷ La place manque ici pour revenir sur la nécessaire distinction entre typologie et idéaltype.

Mais, on notera surtout avec Philippe Lejeune que tout peut toujours être feint, même le ‘pacte autobiographique’ (Lejeune, 1986). Le ‘je’ de la voix narrative, par exemple, ne fournit aucune assurance tant que l’on recherche celle-ci dans le récit lui-même. Et l’auteur peut ruser avec les différentes fonctions narratologiques – auteur, narrateur et personnage (Genette, 1972) – en simulant un ‘je’ qui transgresse tous les codes, ruinant de fait toute tentative classificatoire des écrits à partir de critères internes (Schaeffer, 1999). La littérature est le règne du « mentir vrai » aimait à dire Aragon...

Ce n’est donc pas tant cette partition elle-même qu’il s’agit de discuter, mais plus profondément, ce qui conduit à envisager qu’une telle partition soit possible, à savoir la conviction que les sciences (y compris les sciences humaines et sociales) se doivent de régler leurs enquêtes et leurs comptes rendus sur la recherche de ‘la’ vérité ; et que c’est à ce critère ultime que doit être soumis tout écrit qui entend dire quelque chose de la vie sur terre¹⁸.

Une indication avant d’entrer dans le vif du sujet : classiquement, le travail des sciences sociales consisterait principalement à exposer ‘le’ vrai des situations, où ‘le’ vrai, ‘la’ vérité’, serait affaire de représentation adéquate de la réalité : un ‘bon’ modèle en quelque sorte. Nous proposons de faire un pas de côté et de considérer, compte tenu de l’ébranlement du monde contemporain et de ses certitudes, qu’il est peut-être aussi important aujourd’hui de transmettre une expérience que de soumettre ces situations nouvelles à des outils théoriques explicatifs obsolètes, adaptés à des contextes anciens. Autrement dit : donner à penser¹⁹ plutôt qu’instruire (Leclerc-Olive, 2018) ; plus précisément : ne faut-il pas remplacer le dilemme vrai/faux, par un régime de ‘véracité’²⁰ plus ouvert, capable d’accueillir diverses actions narratrices – dire, taire, oublier, créer – pour penser leurs produits : récit, silence, oubli, fiction ?

De ‘la’ vérité ...

C’est au nom de ‘la’ vérité, conçue à la fois comme encodage et comme référence, que des exigences non discutées, allant de soi, s’imposent aux chercheurs. C’est aussi au nom de cette même présence que l’on peut considérer, comme Rachel Rosenblum, que le psychanalyste est le mieux placé pour accueillir le récit d’événement traumatique²¹. L’association de la vérité à la démarche scientifique pèse de tout son poids dans la dichotomisation rigide qui veut distinguer fiction et no-fiction. C’est en effet au motif que le récit (ou le film) n’est pas le décalque rigoureux de ce qui s’est passé – le ‘vrai’ comme réplique en miroir de la réalité – que des œuvres sont disqualifiées.

¹⁸ Un séminaire se tient en 2020-21 à PEHESS : *Les séductions de l’enquête : l’axe fiction/non fiction dans la littérature contemporaine*, et un ouvrage sur l’enquête dans le champ littéraire a été publié récemment (Demanze, 2019).

¹⁹ Classiquement, si d’un côté le texte scientifique prétend *instruire*, la fiction quant à elle suscite l’*identification* à l’un au moins des protagonistes. C’est même ce phénomène qui soutient l’idée d’empathie qui en un sens est affiliée à la notion de médiation : on « reconnaît » des traits familiers, ce qui nous maintient à l’intérieur du déjà connu. En revanche, *donner à penser*, ouvre sur une expérience ou une idée nouvelle. Son articulation avec le déjà-là est rompue. Nous sommes amenés à sortir de ce qui est connu, à accepter des *références croisées* entre des éléments possiblement hétérogènes.

²⁰ Ce terme veut désigner l’ensemble des régimes alternatifs à la logique binaire, capables notamment d’inclure le vraisemblable.

²¹ L’expérience d’écriture d’Anny Duperey (Leclerc-Olive, 2010) montre que le secret du cabinet du psychanalyste peut parfois être avantageusement remplacé par la publicité du récit.

Un exemple. Prenons le ‘roman’ de Yannick Haenel, *Jan Karski* publié en 2009. On sait que Claude Lanzmann, l’auteur de *Shoah*, a sévèrement critiqué cette publication/fiction sur un protagoniste important du génocide juif au motif que la troisième partie du ‘roman’ trace un portrait par trop fictif du personnage. Lanzmann défend pourtant ailleurs une conception souple de l’écriture du témoignage. Lors d’une de ses interviews, diffusée au cours du Journal télévisé d’Antenne 2 en avril 1985, il est rappelé que le film *Shoah* ne peut être considéré comme un reportage : « ... *Shoah* est un film tout à fait différent de tout ce qui s’est fait dans ce genre. Il ne s’agit pas d’un reportage rétrospectif sur les camps d’extermination mais d’une œuvre de création à travers laquelle la réflexion s’exerce et dans laquelle les événements se trouvent à la fois racontés, expliqués et ressentis ». Lanzmann poursuit : « ... Et revécus, essentiellement revécus. Parce que... ça n’est pas une histoire dans laquelle des gens cravatés, derrière leur bureau, racontent des souvenirs. Les souvenirs sont faibles. J’ai choisi des protagonistes capables de revivre cela et pour le revivre, ils devaient payer le prix le plus haut, c’est-à-dire souffrir, en me racontant cette histoire²² ».

Les thuriféraires du ‘roman’ soutiennent que « la littérature et la vérité n’ont rien en commun : la première n’a pas à se soucier de la seconde ». C’est ainsi que Lanzmann résume leur position, mais il précise : « la littérature ajoute toujours à la vérité et l’enrichit au lieu de l’appauvrir » (Lanzmann, 2010). Si la question de ‘la’ vérité reste la boussole, l’aimant, le pôle organisateur de la pensée, celle-ci peut être enrichie ou appauvrie ; elle perd ici le caractère absolu univoque que lui attribue une logique simplificatrice et un codage zélé qui nous enferme dans l’alternative vrai/faux. Mais pour autant le *Jan Karski* de Haenel ne trouve pas grâce à ses yeux.

Pour certains auteurs, se prévalant légitimement de leurs références académiques, une position rigide quant à la vérité reste une référence draconienne. Qu’on pense aux critiques adressées à Hubert Sauper, le réalisateur du film *Le cauchemar de Darwin*, par Christian Lévêque et Didier Paugy (2007) qui l’accusent de ‘supercherie’ – « C’est [...] notre rôle de biologistes et d’écologues de dénoncer les erreurs ou les contrevérités qui affluent dans le film » – ou à l’article que Constance Margain (2015) consacre à l’ouvrage de Richard Krebs (1905-1951), *alias Jan Valtin, Sans patrie ni frontières* (1999).

C’est au nom de ‘la’ vérité exigible de tout texte de ‘no-fiction’ relatant des faits historiques que Margain instruit un procès à Krebs, au motif qu’il aurait violé le « pacte autobiographique », notamment en utilisant un pseudonyme ... Si l’autobiographie est par excellence un type de production narrative où l’on exige de respecter ‘la’ vérité, c’est en même temps un lieu où il est très difficile de s’y tenir (Hona, 2018) ...

Une manière d’échapper à cette injonction tout en rendant publique l’expérience douloureuse difficile à dire, est précisément de recourir à une écriture fictionnelle et/ou à un pseudonyme, comme le fit Gabriel Cissé

Revenons à Claude Lanzmann. *Shoah* n’est pas un reportage mais une œuvre de création, soulignait-on au cours de son interview diffusée sur Antenne 2, en avril 1985. Lanzmann rappelle ensuite un trait majeur des récits biographiques centrés sur les événements marquants : raconter un tel événement, fut-ce pour la n^{ième} fois, fait revivre ledit événement. Olivier Schwartz évoquait à cet endroit, le ‘baroque’ des biographies. Cette présentification peut submerger la personne d’émotions (Leclerc-Olive, 1997) ; mais

²² Réf. 01217, archives de l’INA.

elle conduit aussi parfois au silence. De même que ne pouvoir être écouté – « Ce n'est rien, oublié... », « Non ! ce n'est pas possible ! » –, peut également conduire au silence ou à l'incohérence. « Il faudrait faire la distinction entre la vérité (factuelle) et l'authenticité : ce qui rend authentique le témoignage d'une femme violée (ou tout autre compte-rendu d'un événement traumatique) c'est précisément son manque de fiabilité factuelle, son imprécision et son incohérence. Si la victime était capable de raconter son calvaire avec clarté, énonçant les faits dans une chronologie parfaitement ordonnée, la qualité même de sa narration nous la rendrait suspecte. Ici, le problème va de pair avec sa solution : les incohérences du récit du sujet traumatisé attestent l'authenticité de son témoignage, puisqu'elles prouvent que la nature même des événements rapportés a « contaminé » le bon déroulement de leur énonciation. » (Žižek, 2012, p. 11).

Avec le temps, il devient peut-être possible de raconter ?

Raconter ce qui s'est réellement passé ...

Dire ou écrire²³ ? La forme dans laquelle le récit est élaboré et raconté, en détermine en partie le contenu. Comme le souligne Rosenblum, si dans les deux cas, on s'expose, ce n'est évidemment pas en prenant les mêmes risques. « Dans un cas – celui de l'« écrire » – le sujet s'adresse à un public général, indifférencié, un public qu'il ne peut connaître que par la façon dont il l'imagine ; par les fantasmes de rejet qu'il peut nourrir à son propos et dont la réponse peut se révéler effectivement négative. (C'était – a-t-on dit – le cas pour Sarah Kofman lorsqu'elle a publié son autobiographie). Dans l'autre cas, celui du « dire », le sujet s'adresse à un interlocuteur identifié, un interlocuteur dont les réactions et les réponses effectives peuvent orienter et, d'une certaine façon, moduler la parole. La situation analytique présente ainsi une particularité précieuse : elle permet d'agir sur le « dire », d'en atténuer parfois le danger » (Rosenblum, 2019). « On peut mourir de ce que certaines choses n'aient jamais été dites. Mais on peut aussi mourir de ce qu'elles aient été dites, de ce qu'elles aient été « mal » dites, ou « mal » écoutées, ou « mal » reçues (Rosenblum, 2000, p. 114). C'est pour cette raison que l'auteur conclut « C'est aux psychanalystes qu'il revient en effet de moduler la parole par l'écoute, de maintenir la possibilité d'une élaboration face à l'horreur. C'est à eux qu'il revient d'être présents jusqu'au bout » (Rosenblum, 2000, p. 116). Le choix d'une sphère privée pour dire l'expérience est subordonné à la certitude qu'il y a « une » vérité dont il faut s'accommoder (qu'elle soit dite, écrite ou tue) et surtout que la transmission de cette expérience est une question secondaire. La vérité au prix du secret ?

Serait-on confronté à trois éventualités : dire 'la' vérité de l'événement, se taire, et ... oublier l'événement ou mourir ? Pourtant, une quatrième voie, esquissée à peine par Lanzmann, se dessine : faire de ces mémoires 'empêchées' des récits préoccupés surtout par la transmission de quelque chose de cette expérience inouïe ... « ne pas taire ce que l'on ne peut pas dire ». C'est alors s'engager dans le vaste champ de la fiction ...

²³ Pourquoi ne pas utiliser le verbe 'montrer' ? La comparaison entre dire et écrire est le fait de psychologues ou de psychanalystes. Cette restriction des modes d'expression aux langages verbaux contribue évidemment à renforcer la légitimité du régime (de vérité) sous lequel est examiné la dualité fiction/no-fiction. Si l'on étendait l'éventail des langages d'expression – par exemple, en y incluant la musique ou la peinture – il serait beaucoup moins naturel de coder de manière binaire les productions narratives pour justifier l'opposition fiction/no-fiction.

... Ou dire autrement ?

Semprun (1994) témoigne : « J'étouffais dans l'air irrespirable de mes brouillons, chaque ligne écrite m'enfonçait la tête sous l'eau comme si j'étais à nouveau dans la baignoire de la villa de la Gestapo à Auxerre. Je me débattais pour survivre. J'échouais dans ma tentative de dire la mort pour la réduire au silence ; si j'avais poursuivi, c'est la mort qui m'aurait rendu muet. » L'expérience résiste, cependant. « Mais comment raconter ce qui ne peut être raconté ? Impossible de trouver les mots. Mourir aurait peut-être été plus simple » écrivait Varlam Chalamov. « Dans quelle langue m'adresser au lecteur ? Si je privilégiais l'authenticité, la vérité, ma langue serait pauvre, indigente. Les métaphores, la complexité du discours apparaissent à un certain degré de l'évolution et disparaissent lorsque ce degré a été franchi en sens inverse. » [Chalamov, 2003]

Semprun, encore, à l'occasion de la publication en 2002 du livre de Soazig Aaron, *Le non de Klara*, née elle-même plusieurs années après la seconde guerre mondiale : « (...) J'attendais une fiction, une prise de pouvoir romanesque sur la mémoire des camps (...) Seule la fiction – c'est le paradoxe, le mystère de la littérature pourra bientôt non seulement faire vivre, mais aussi enrichir cette mémoire. Aux premiers temps de la littérature concentrationnaire, David Rousset avait eu l'incroyable audace de donner une allure de roman à son livre, *Les jours de notre mort*. Cela lui avait permis de tirer profit de la liberté, de la complexité de la forme narrative. Mais l'essentiel de son propos visait à présenter une description documentaire, synthétique, de l'univers des camps. La forme romanesque n'en était qu'un moyen. Rien de tel dans *Le Non de Klara* où le récit ne vise pas à la reconstruction d'une vérité documentaire mais à la création d'une réalité spirituelle. De ce point de vue, et parce que nous sommes dans la fiction, Soazig Aaron ose faire dire et penser à Klara des vérités intimes que nous autres, êtres de chair et de sang, n'avons pas osé dire, ni même penser : que nous nous sommes retenus de faire, en tout cas, évitant de passer à l'acte » (Semprun, 2002). Des fictions²⁴ qui, au-delà de tout compte rendu, transmettent l'indicible, l'inouï de l'expérience ...

Don Quichotte : « unclaimed experience²⁵ » ?

« Ne pas taire ce que l'on ne peut pas dire »
Davoine et Gaudillière, 2006

C'est par cette phrase, mise en exergue, que débute l'ouvrage de Françoise Davoine et Jean-Max Gaudillière, intitulé *Histoire et trauma. La folie des guerres*. C'est également à partir de cet aphorisme que je voudrais résumer la réflexion développée jusqu'ici, en attirant d'abord l'attention sur la seconde partie de la phrase : « ce que l'on ne peut pas dire ». Pourquoi ne peut-on pas 'raconter' ce qu'il s'est passé²⁶ ? A cette question, de multiples

²⁴ Il conviendrait d'examiner l'idée selon laquelle c'est la réception (publique) qui décide de l'« acceptabilité » d'une fiction : le 'roman' de Haenel et *Le Non de Klara* offrent un premier site de comparaison.

²⁵ Cette expression, empruntée à Cathy Caruth (1996), pourrait être traduite par « expériences en souffrance », comme on laisse un colis en souffrance à la Poste (Leclerc-Olive, 2003).

²⁶ On aura noté le point d'interrogation dans les titres des deux textes de Rachel Rosenblum qui abordent la question du lien entre la mort et le récit – « Peut-on mourir de dire ? » (2000) et *Mourir d'écrire ?* (2019). Rosenblum a été fortement marquée par le suicide de Sarah Kofman après la publication de son autobiographie en 1994.

réponses possibles : causes extérieures, contextuelles ? motifs personnels ? raisons inconscientes ou fruits d'une véritable délibération ? ...

Par ailleurs, raconter (dire ou écrire) c'est, en un sens, revivre ce qu'il s'est passé. Et ce peut être si douloureux qu'on préfère ne pas le faire (Duterte, 2009) : c'est faire (re)naître à l'existence visible ce qui jouissait d'une existence latente.

Mais, comme le soulignent Davoine et Gaudillière, et bien d'autres chercheurs²⁷, encore faut-il que le récit puisse être reçu, entendu ... Si cet article porte sur ce que chacun fait de son expérience, la recevabilité de ce que l'on voudrait dire est une donnée, intériorisée ou fantasmée, mais dans tous les cas, elle fait partie du contexte privé dans lequel chacun donne forme à « sa mémoire ». Semprun en a témoigné.

Dans un ouvrage lumineux, *Don Quichotte, pour combattre la mélancolie* (2008) Françoise Davoine revient sur le rôle de l'expérience traumatique dans la création littéraire, et singulièrement sur « le parti de lire Cervantès sous l'angle de ses guerres et de sa captivité » (Davoine, 2008, p. 14). L'ouvrage de Maria Antonia Garcès, *Cervantès in Algiers. A Captive's Tale*, la conforte dans l'idée « d'explorer la force thérapeutique du roman » de Cervantès. « Entre Don Quichotte et Sancho Pança, se déroule en effet une véritable psychanalyse des traumas, au décours de laquelle Don Quichotte (...) finit par permettre à son père, Cervantès, d'inscrire l'épopée de ses guerres et de sa captivité » (Davoine, 2008 ; 15). Il est tout à fait intéressant de suivre comment cette lecture de Don Quichotte s'élabore puis circule et comment F. Davoine en rend compte. Elle cite les propos de Garcès qui elle-même relie sa fascination pour l'œuvre de Cervantès à sa propre expérience biographique. D'origine colombienne, Maria Antonia Garcès a été kidnappée par une guérilla à Cali. « Ayant été visitée par la mort, ayant vécu la mort, pendant ces épreuves innommables, j'ai personnellement conscience des vicissitudes liées au fait de les raconter [...]. Aussi le fait d'écrire sur la captivité de Cervantès et les fictions qui lui sont corrélées m'a indirectement aidée à élaborer ma propre expérience, et à traverser le processus interminable qui m'a permis de récupérer de ce trauma²⁸. » (Davoine, 2008, p. 15). F. Davoine enchaîne : « Cervantès, avec son *Don Quichotte*, lui a donc permis de sortir de l'enfer et d'écrire à son tour un livre à même de tirer le lecteur de la fascination des aires de la mort. Tel est aussi mon but » (Davoine, 2008, p. 15).

Cette intrication de récits d'expérience, de lectures de fictions et d'écritures savantes, évoque les thèses de W. Schapp, mais elle offre également une occasion de les approfondir, en ce que les récits d'expérience ont eu besoin ici d'autres récits – fictionnels principalement – pour réussir à se dire. En effet, en abandonnant le regard rapproché, myope, au plus près du texte, en prenant de la distance, on embrasse un vaste réseau qui relie les expériences biographiques de Maria Antonia Garcès, de Cervantès et de Françoise Davoine elle-même ; elle évoque en effet la présence du roman du « manchot de Lépante » au cœur du séminaire qu'elle anime avec J. M. Gaudillière sur *La folie des guerres* (F. Davoine, 2008, pp. 32-47), où d'autres écrits et d'autres événements ont également été convoqués. « (...) Étrange proximité que celle de la littérature et du traitement du trauma et de la folie ! (...) La fiction n'est ici ni un ornement ni un produit culturel : c'est un instrument nécessaire de la mise en histoire » (Davoine et Gaudillière, 2006, p. 199).

²⁷ Par exemple : (Luba Jurgenson, 2003), (Semprun, 1994), (Chalamov, 2003).

²⁸ (Garcès, 2002 ; 16).

Il conviendrait d'examiner en détail tous les effets induits par des épistémologies binaires, ce qui excède de loin l'ambition de ce texte. On notera néanmoins ce que peut entraîner le fait de considérer l'expérience biographique de quelqu'un comme une expérience-*autre* plutôt que comme une expérience-*limite* (Leclerc-Olive, 2018). Expérience-*limite* : qui me dit quelque chose de ma propre expérience, fut-elle très différente. Expérience-*autre* : qui se décrit avec des mots qui ne valent pas pour moi, comme : sans domicile fixe, sans papiers, etc. Ces attitudes épistémiques conduisent à des représentations bien différentes des migrants (Leclerc-Olive, 2013), mais surtout elles entravent ou au contraire s'accordent avec la nécessaire transmission de l'expérience.

Si la mise en récit a pour effet de soumettre les dissonances de l'expérience à la concordance de l'intrigue, comment transmettre le tranchant de l'événement et accueillir les expériences inouïes, sans se mettre en danger soi-même ? R. Rosenblum recommande que ces expériences 'inouïes', ces 'mémoires empêchées', soient confiées au psychanalyste. On aura noté qu'il s'agit de s'en remettre à un tiers, malgré la référence implicite à 'la' vérité attendue du récit. C'est évidemment une perspective rassurante. Une autre voie semble néanmoins possible²⁹ : rapatrier une notion de fiction revisitée dans le champ des récits d'expérience et, partant, rapatrier le 'vraisemblable' dans l'espace 'logique' du compte rendu, du no-fiction.

Les expériences relatées par Davoine, suggèrent que *Don Quichotte...* est non seulement une 'fiction' dont l'écriture est intimement liée à une expérience biographique traumatique de Cervantès et dont la réception dans le champ des analyses littéraires est d'une richesse inégalée, mais – c'est ce que nous retiendrons ici – une 'fiction' appropriée par des personnes dont la vie s'en trouve modifiée.

Pour nous convaincre que la nature attribuée à un récit dépend largement de sa réception (*Pierre Ménard ...*, *Don Quichotte...* en sont déjà des exemples probants), on évoquera le devenir d'un texte, *Yossel Rakover s'adresse à Dieu*, qui a été longtemps considéré comme un témoignage 'authentique'. Sans l'obstination de Paul Badde qui enquêta sur l'histoire de ce texte, cette fiction aurait pu conserver le statut que la réception publique lui avait attribué. (Leclerc-Olive, 2019). Interrogé par Badde, Zvi Kolitz, l'auteur de la fiction, soutenait à propos de la Shoah « notre totale impuissance, jusqu'à aujourd'hui, à exprimer ce qui nous est vraiment arrivé. Nous ne parvenons pas à mettre la vérité en mots. C'est une blessure qui ne se referme pas. Ce n'est pas dit. Nous en sommes incapables. C'est indicible. Et peut-être ne devons-nous pas l'exprimer » (Badde, 1998, p. 93).

Ces commentaires de l'auteur et le parcours sémantique du texte illustrent doublement notre hypothèse. D'abord, les événements biographiques traumatiques, inouïs, indicibles peuvent donner lieu à la production de fictions 'vraies', vraies au point d'être prises pour des témoignages. Ensuite, la réception participant à l'identité d'un texte, la dimension historique de celle-ci invalide toute rigidité catégorielle qui exigerait de distinguer une fois pour toutes fiction et no-fiction.

²⁹ Celle-ci repose également sur l'ouverture à d'autres – laisser une personne seule face à un désastre biographique n'est-il pas criminel ? – mais le public y remplace le tête-à-tête privé.

En guise de conclusion provisoire ...

Loin de moi l'idée de défendre une conclusion définitive. Cet essai visait surtout à légitimer la fiction comme manière détournée de faire quelque chose de ce qui s'est passé, de manière à ce que celle-ci puisse être transmise alors même que l'on ne peut pas la dire ... Au passage, nous avons croisé le régime de vérité classique qui semble bien imposer sa marque sur le champ narratif, ignorant au fond de nombreuses expériences de récit. Raconter, taire, oublier ou créer ? Témoignage, silence, oubli, fiction ? On pourra évidemment objecter que l'on n'a pas abordé l'oubli... Mais bâtir une fiction, n'est-ce pas, en un certain sens, réussir à oublier quelque chose de l'événement tout en lui permettant de survivre ? Nouveau chantier ...

References

- Aaron, S. (2002). *Le non de Klara*. Paris: Editions Maurice Nadeau.
- Arendt, H. (1986). *Rahel Varnhagen. La vie d'une juive allemande à l'époque du romantisme*. Paris: Tierce.
- Badde, P. (1998). *Zvi Kolitz*. In Kolitz Z. (1998). *Yossel Rakover s'adresse à Dieu*. Paris: Calmann-Lévy.
- Bongolo, Z. (2006). *Un africain dans un iceberg*. Paris: Paari.
- Borges, J. L. (1944) [1951]. *Ficciones*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Borges, J. L. (1970) [1987]. *Essai d'autobiographie*. In *Livre des Préfaces*. Paris: Gallimard.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience. Trauma, Narrative History*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press.
- Cavell, S. (2003) [1994]. *Un ton pour la philosophie. Moments d'une autobiographie*. Paris: Bayard. Traduction de Sandra Laugier et Elise Domenach.
- Chalamov, V. (2003). *Les récits de la Kolyma*. Lagasse : Verdier.
- Cohn, D. (2001). *Le propre de la fiction*. Paris: Seuil.
- Craciunescu, M. (2018). *Fictionnalité et Référentialité. Interrogations génériques : de l'autobiographie à la biofiction*. Itinéraires. doi.org/10.4000/itineraires.3693.
- Davoine, F. & Gaudillière, J. M. (2006). *Histoire et trauma. La folie des guerres*. Paris: Stock.
- Davoine, F. (2008). *Don Quichotte pour combattre la mélancolie*. Paris: Stock.

- Demanze, L. (2019). Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain. Paris: José Corti.
- Duperey, A. (1992). *Le voile noir*. Paris: Seuil.
- Duterte, P. (2009). Faire parler ! En avons-nous les moyens ?. *EurORient*. 29. Paris: L'Harmattan.
- Fink, E. (1994). *Proximité et distance, Essais et conférences phénoménologiques*. Grenoble: Jérôme Millon.
- Garcès, M. A. (2002). *Cervantes in Algiers. A Captive's Tale*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press.
- García Márquez, G. (2011). *Relato de un naufrago*. Barcelone, ES :Tusquets Editores.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Goytisolo, J. (2015) [2010]. *Les Cervantiades*. Paris: Editions de la BNF. Traduction de Abdelatif Ben Salem.
- Haenel, Y. (2009). *Jan Karski*. Paris: Gallimard.
- Jurgenson, L. (2003). *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?* Paris: Le Rocher.
- Hona, K. (2018). *La biographie entre réalité et fiction*. Paris: Itinéraires. doi.org/10.4000/itinéraires.3757.
- Kofman, S. (1994). *Rue Ordener, rue Labat*. Paris: Galilée.
- Kolitz, Z. (1998). *Yossel Rakover s'adresse à Dieu*. Paris: Calmann-Lévy.
- Lanzmann, C. (2010). *Jan Karski de Yannick Haenel : un faux roman*. *Les temps modernes* n° 657.
- Lavocat, F. (2016). *Fait et fiction. Pour une frontière*. Paris: Seuil.
- Leclerc-Olive, M. (2019). *Eventos biográficos : laboratórios de literatura ?*. In M. H. Jesus, P. Jesus & G. Marcelo (Eds) *A Escritura de eu. A literatura como laboratório da vida*. Coimbra: Presses de l'Université de Coimbra.
- Leclerc-Olive, M. (2018). *Transmettre l'expérience: une priorité ? De la subjectivité du migrant à celle du chercheur*. *Journal des Anthropologues, Subjectivités en exil, Hors-série*.31-57. doi.org/10.4000/jda.7621.

Leclerc-Olive, M. (2015). Un étudiant sahélien. Temporalités fragmentées et récits d'expérience. In Baussant Michèle et al. (Eds). Logiques mémorielles et temporalités migratoires, Nanterre: PUPO.

Leclerc-Olive, M. (2013). Expériences migratoires et épistémologies sédentaires. In G. Ferréol et A. H. Berretima. Polarisation et enjeux des mouvements migratoires entre les deux rives de la Méditerranée. Bruxelles: E. M. E.

Leclerc-Olive, M. (2010). Enquêtes biographiques entre bifurcations et événements. Quelques réflexions épistémologiques. In M. Bessin et al. (Eds). L'enquête sur les bifurcations : les sciences sociales face aux ruptures et à l'événement. Paris: La Découverte.

Leclerc-Olive, M. (1997). Le dire de l'événement (biographique). Lille: Éditions du Septentrion.

Lejeune, P. (1986). Le pacte autobiographique (bis). In P. Lejeune. Moi aussi. Paris: Seuil.

Lejeune, P. (1973). Le pacte autobiographique. Poétique n° 14.

Lévêque, C. & Paugy, D. (2007). Le lac Victoria (Afrique de l'est) malade de la perche du Nil : réalité, mythe ou mystification ?. Natures, Sciences Sociétés. vol 15 n° 4.

Margain, C. (2015). L'autobiographie romancée d'un aventurier en politique : Sans patrie ni frontières. Cahiers d'Histoire. Revue d'histoire critique n° 126.

Monod, J. C. (2014). Qu'est-ce qu'une mémoire juste ?. In M. Bienenstock. Devoir de mémoire ?. Paris: Editions de l'Éclat.

Ndiaye, S. (2006). Tavarich Gaye. Paris: Editions Monde Global

Ricœur, P. (2000). La mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris: Seuil.

Rosenblum, R. (2000). Peut-on mourir de dire ? Sarah Kofman, Primo Levi. Revue Française de Psychanalyse.

Rosenblum, R. (2019a). Mourir d'écrire ?. Paris : PUF.

Rosenblum, R. (2019b). Entretien avec Rachel Rosenblum. Revue Française de Psychanalyse.

Schapp, W. (1992). Empêtrés dans des histoires. L'être de l'homme et de la chose. Paris: Cerf.

Schaeffer, J. M. (1999). Pourquoi la fiction ?. Paris: Seuil.

Semprun, J. (2002). Merci, Klara !. Le Nouvel Observateur n° 1951, 28 mars 2002.

Semprun, J. (1994). *L'écriture ou la vie*. Paris: Gallimard.

Sonallah, I. (2015). *Le gel*. Arles : Actes Sud.

Valtin, J. (1999). *Sans patrie ni frontières*. Arles : Actes Sud.

Žižek, S. (2012). *Violence*. Vauvert : Au diable vauvert.

About the author

Membre CNRS de l'Institut de Recherches Interdisciplinaires sur les Enjeux Sociaux, Michèle Leclerc-Olive est agrégée de mathématiques, probabiliste et docteur en sociologie. Ses travaux relèvent de divers domaines : philosophie de l'incertitude, épistémologie du temps et anthropologie du biographique, anthropologie de l'espace public et de la décision, traduction et plurilinguisme, épistémologie.

Imposturas mediáticas. Memorias de dos casos de falsificación identitaria en la narrativa española contemporánea

Valeria Cavazzino
Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”
DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/7464>

Abstract

This essay focuses on two examples of recent Spanish literature to explore how real events are turned into fiction.

En nombre de Franco (2013) by Arcadi Espada and *El impostor* (2014) by Javier Cercas. Their common trait is a quest for historical truth requiring rehabilitation. This goal, however, is pursued very differently by the two writers, from both a purely critical and purely narrative viewpoint. Moving between literature and information, the border between these two domains being very frail, Cercas and Espada adhere, each in his own way, to a revisionistic trend that has been very active for more than a decade and is one of the distinctive traits.

The critical reading of these two works analyzes the border between “history” “event” “gender” and “theme” and confirm that harmony and adaptably nurture that trend of contemporary literature of which Cercas and Espada are prolific exponents.

Keyword: Memory; Media; Imposture; Fiction; Truth.

Introducción

Este artículo profundiza en las dinámicas narrativas y en algunos aspectos peculiares de los libros de Javier Cercas y Arcadi Espada. *El impostor* (2014) y *En nombre de Franco. Los héroes de la embajada de España en el Budapest nazi* (2013) representan los objetos de estudio y se consideran modelos a través de los cuales se esbozará una hipótesis de trabajo comparativa a partir del concepto de “libro”. Toda consideración se refiere al mismo objeto como espacio creativo, medio especial y necesario de expresión narrativa en la actualidad, y asimismo, de representación mediática de protagonistas reales en su trasfiguración novelesca.

De este modo, la literatura se convierte en trámite y vehículo de recuperación de la Memoria, pero hay que considerar la evolución funcional del mensaje literario, pese a la importancia desempeñada por el discurso histórico o historiográfico: dicha finalidad asumida por la literatura ha de ser contextualizada en la época actual en calidad de filtro de divulgación de la experiencia colectiva e individual al servicio de la toma de conciencia pública. En este punto hay que valorar la capacidad narrativa de representar los eventos reales y parece imprescindible referirse a Hayden White por su intervención en el debate en torno a la “función cultural de la narrativización del discurso en general”, acción considerada como “impulso psicológico” que alimenta no solo la necesidad de narrar sino de dotar los eventos de rasgos narrativos (White, 2006: 40).

Finalmente, lo que se propone es investigar los conflictos entre *revisión* y *reconstrucción* de historias personales comprendidas en un marco puramente literario, además de considerar los choques implícitos en las modalidades de construcción de identidades fingidas en las obras de Javier Cercas y Arcadi Espada, quienes redefinen el concepto de impostura, aprovechando los desplazamientos entre los escenarios reales y sus reconstrucciones ficticias. Y no hay que olvidar que la distinción entre eventos reales y ficticios, parafraseando a White, se basa en la creencia por la que la verdad se identifica con lo real solo al mostrar su carácter y su carga narrativa y en la premisa por la cual la narración se impone como valor absoluto del discurso histórico. De aquí la necesidad de observar en qué modo se relacionan la escritura historiográfica y la narrativa de corte realista y testimonial, para lograr una transmisión auténtica y, sobre todo, coherente de los hechos narrados¹.

Un enfoque específico centrado más en las modalidades de construcción de los personajes que en la investigación de los temas de las narraciones, permitirá acceder a otros niveles interpretativos. La metodología de trabajo empleada hace referencia a los estudios sobre el carácter ficticio de la escritura narrativa cuñada por Albert Chillón, por un lado, y el recurso a las aportaciones del psicólogo estadounidense David Elkind y del psiquiatra italiano Giovanni Liotti a la evolución de las teorías psicoanalíticas sobre las formas de egocentrismo, la construcción de fábulas personales y el auditorio imaginario, por otro.

En un sentido más amplio, el presente trabajo pretende explorar las dinámicas a través de las cuales ambas novelas involucran y vehiculan la función de los medios de comunicación. Desde un punto de vista estructural, la dimensión comunicativa establece, de forma coherente, un intercambio con los recursos de procedencia periodística y documental por lo que se refiere a las modalidades de reutilización y formulación de las fuentes informativas. Dicho intercambio de formas y estrategias propiamente narrativas y/o documentales tiene el objetivo de trazar líneas de investigación con el fin de colaborar a la recomposición del proceso constitutivo del equipaje cognitivo nacional, es decir lo que atañe a la conciencia colectiva del pasado histórico, y en el acto de reelaboración literaria de hechos reales. Asimismo, se investigarán las estrategias de focalización de la imagen mediática de los dos protagonistas con el fin de restituir al público la historia verdadera, universal e individual, de Enric Marco y Ángel Sanz Briz.

1. Los casos

En el invierno de 2014 se publicó el libro de Javier Cercas. *El impostor* trata de reconstruir las verdaderas dinámicas de la vida de Enric Marco, un señor de más o menos noventa años, quien protagoniza la narración y la obsesión del escritor extremeño, quizá por representar sus propios miedos a identificarse con él. Su fama se debe a que por más de cuarenta años se hizo pasar por héroe republicano, anarquista antifascista y, por si fuera poco, deportado a los campos de concentración nazi; por todo esto Marco fue presidente de la *Asociación Amical de Mauthausen y otros campos*, y secretario general de la *Confederación general de Trabajo* (CNT), acrecentando su fama de víctima y de héroe nacional. Gracias a un informe del historiador Benito Bermejo, en 2005 se desenmascaró el “caso

¹ Las menciones a la obra de Hayden White proceden de la edición italiana *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione* (Carocci, 2006). Las traducciones son mías.

Marco”, es decir, se llegó a conocer su impostura como víctima del nazismo en los campos de concentración y, además, se negó su fama de héroe republicano de la época de la Transición.

A partir de la confesión de Marco, Javier Cercas dio inicio a una larga gestación creativa que le llevaría a recomponer la historia del heroico falsario y, al mismo tiempo, su camino interior hacia la moral y el poder de la escritura. El autor plasma una novela que al mismo tiempo “habla de ella, de *El impostor*, tanto como de su personaje principal, el falsario Enric Marco. Y resulta tan protagonista el uno como la otra, y como quizá lo sea también el mismo autor que busca manufacturar con probidad su relato” (Mainer, 2014);

Pensé que la historia de Marco era extraordinaria, y de pronto sentí que, si por dos veces había renunciado a meterme en ella, había sido por falta de valor, porque intuía que en aquel anciano se escondía alguna cosa que me interpelaba o me concernía profundamente y me daba miedo averiguar lo que era (Cercas, 2014: 52).

Durante casi un año de trabajo a tiempo completo mi única ocupación consistió en tratar de identificarlas [*las verdades y las mentiras de Marco*]; es decir: en tratar de reconstruir la vida verdadera de Marco. Ésa es la mentira. Pero ¿Qué hay de verdad? (Cercas, 2014: 137).

Recompone la historia de Marco a partir de su compromiso con el caso revelando la intensidad de su compenetración con la historia del hombre hasta llegar a confundir las instancias narrativas del autor y del narrador; de hecho, en otro momento se lee:

No volví a plantearme escribir sobre Enric Marco hasta cuatro años después de que estallara su caso, cuando acababa de publicar *Anatomía de un instante*, un relato real o una novela sin ficción que nada tenía que ver con Marco y, con la ayuda de mi psicoanalista, había llegado a la conclusión de que yo era un impostor [...]. Por entonces me hallaba en un estado deplorable y sentí que lo que necesitaba para salir de él era una novela con ficción, un relato ficticio y no un relato real- la ficción salva, la realidad mata, me repetía- [...] me dije que quizá era cierto que Marco era un personaje mío, me dije que quizás solo un impostor podía contar la historia de otro impostor y que, si yo era de verdad un impostor, quizá nadie podía contar mejor que yo la historia de Marco (Cercas, 2014: 30).

En el año anterior, en 2013, se había publicado el nuevo libro de Arcadi Espada, *En nombre de Franco. Los héroes de la embajada de España en el Budapest nazi*. Se trataba, muy en general, de la profundización particular en torno al tema de “Franco y el holocausto”, pero el intento del autor no se limitaba a investigar las razones de la colaboración del régimen a la causa judía: la preocupación de Espada era la de recuperar la figura de un “desconocido” embajador español en Hungría, Ángel Sanz Briz, y de sus colaboradores; un hombre tan poco valorado que su memoria se había perdido por dejar espacio al impostor de esta historia, el italiano Giorgio Perlasca.

La vida no encaja. Siempre queda una manga de camisa vacía, colgando. Hay otro grave desajuste en esta historia: Los héroes de la embajada de España, Elisabeth Tourné, Zoltán Farkas, Giorgio Perlasca y Ángel Sanz Briz, tuvieron dos importantes cosas en común. Una es que fueron franquistas de la primera hora, convencidos,

militantes. [...] La segunda es que fueron cuatro personas justas y dignas, que lograron salvar a miles de judíos de la barbarie nazi. Franquistas buenos, qué oxímoron irremediable. Cosas de la vida, que no pide permiso a la imprenta (Espada, 2013: 233).

Espada, que ya se había ganado no pocas acusaciones por el tono “ágil y punzante” de sus invectivas y denuncias contra Giorgio Perlasca (Montano, 2013), logra escribir un libro dividido en dos partes: la primera en la que cumple su reconstrucción histórica de los hechos relativos al *Invierno húngaro*, y la segunda en la que se lanza en una deconstrucción de las mentiras de Perlasca sobre los mismos hechos ocurridos en el '44. Es preciso señalar el empeño del autor en relacionar los hechos reales con su propia interpretación sobre los resultados de la investigación histórica, y tal aspecto, como bien sugiere Luca Constantini (2013), sostiene la inclusión del libro de Espada en el debate historiográfico relativo a la política franquista, de un lado, y del caso de los héroes de la embajada húngara, de otro. Pero, la recepción del libro le costó a su autor no pocos problemas: se publicaron varios artículos y reseñas en varios periódicos y suplementos literarios, no solo españoles que comentaban, más o menos duramente, la violencia de los ataques contra la memoria del héroe nacional italiano, que le había costado a su autor varias denuncias por parte de la familia Perlasca².

Sin embargo, la lectura de los libros revelan aspectos muy interesantes; primero, cabe subrayar que, desde una perspectiva hermenéutica, tanto *El impostor* como *En nombre de Franco* presentan un antagonismo: el de sus protagonistas enfrentados a la realidad histórica en relación con los valores éticos de Impostura y Autenticidad, verdadera pareja temática y sostén de las narraciones.

2. Una visión doble: comparación analógica entre impostores reales

El estudio comparativo pone de relieve las analogías en la composición y los objetivos de ambos textos haciendo visibles todas sus potencialidades. Espada, quien, como es sabido, no se ocupa propiamente de literatura, alimenta su repertorio bibliográfico con un libro lleno de recursos y elementos propiamente narrativos; su estilo domina el texto, enriquece las formas en que quedan envueltas “las noticias” y las fuentes de información proporcionadas por el investigador/escritor. ¡Bonito oxímoron!, se comentaría citando las palabras de los mismos autores, Cercas y Espada.

Arcadi Espada es un periodista, autor de numerosos libros de investigación, en los que queda espacio para el debate sobre cierta carga de literalidad. Tal característica la damos por sentado. A sabiendas de la impostura cometida por Enric Marco y reconstruida por Cercas, resulta evidente la confluencia temática; sin embargo, *El impostor* se había

² Significativos son los artículos publicados por Andrea Nicastro en el periódico *Il Corriere della Sera*; además, se señalan la entrevista con Luciana Amadio Perlasca y el documento de réplica oficial a cargo de Franco Perlasca, en que se critica muy duramente la postura y las hipótesis formuladas por Arcadi Espada. Los artículos mencionados :

<https://it.gariwo.net/persecuzioni/shoah-e-nazismo/perlasca-non-ha-mai-chiesto-nulla-per-se-8551.html>

A. Nicastro, «Gli indignati del caso Perlasca», *Il Corriere della Sera -Cultura-*, 13/04/2013.

A. Nicastro, «Quello schiaffo al mito di Perlasca», *Il corriere della sera -Cultura-*, 10/04/2013.

publicado tan solo un año después del libro de Espada con el que muestra compartir más que el tema de la reivindicación identitaria nacional, como veremos a continuación.

Ambas estructuras, a partir de la presentación del caso hasta la evolución del hilo narrativo, y, por supuesto, el recurso a la memoria como núcleo conceptual y temático de convergencia en la elaboración de las historias individuales y/o colectivas y universales, no dejan de asimilarse dentro del marco muy conocido como el de “la reconstrucción ficticia de los hechos reales”.

A la memoria no le gustan los héroes diplomáticos. Ya se ve, solo de escribirlo, el enorme tamaño del oxímoron. El antifranquismo, es decir, la historia española culturalmente dominante durante la segunda mitad del siglo XX, lo tuvo más fácil. Mientras pudo ignorar absolutamente a Sanz Briz. Y después presentó su conducta (y la de los otros diplomáticos españoles) como el resultado de una acción individual desvinculada de las órdenes gubernamentales, un absurdo lógico que múltiples documentos desmienten. [...] es cierto que el franquismo salvó a muchos judíos (Espada, 2013: 130; 134).

Marco se inventó un pasado (o adornó o lo maquilló) en un momento en que alrededor de él, en España, casi todo el mundo estaba reinventándose; Marco reinventó su vida en un momento que el país entero estaba reinventándose. Es lo que ocurrió en España, que fue un país tan narcisista como Marco; también es cierto, por tanto, que la democracia se construyó en España sobre una mentira, sobre una gran mentira colectiva o sobre una larga serie de mentiras individuales (Cercas, 2014: 233, 234).

Por si fuera poco, en España la expresión “memoria histórica” fue, además de un oxímoron, un eufemismo: la llamada memoria histórica era en realidad la memoria de las víctimas republicanas de la Guerra Civil y el franquismo, y recuperarla o reivindicarla equivalía a reivindicar la reparación completa de esas víctimas y a exigir justicia y verdad sobre la Guerra Civil y el franquismo para superar de manera definitiva a ese pasado terrible (Cercas, 2014: 299).

Una vez más es necesario recurrir a las teorías formuladas por White y, precisamente, a su forma de reconsiderar las modalidades narrativas de representación del discurso histórico según una perspectiva interpretativa: “la narración siempre ha sido y sigue siendo la forma primaria de la escritura histórica” (White, 2006: 63). En esta dirección, siguiendo sus pasos, se aprecia la persistencia de la narración en la escritura historiográfica y, tal aspecto, resulta un valor añadido y no un límite; la cooperación de modalidades, estrategias y técnicas diversas resulta, en fin, tangible en textos que muestran, como en nuestro caso, una fuerte carga de hibridez genérica:

De hecho [...] un dato complejo de los tipos de eventos pasados, que llamamos históricos, puede ser (en primer lugar) *representado* según el orden de una crónica; (en segundo lugar) *transformado* en relato, mediante la composición del enredo narrativo, en el que es posible identificar las diversas fases del comienzo, del desarrollo y de la conclusión; (en tercer lugar), *constituido* como el sujeto de cualquier argumento formal considerado para establecer su significado - cognitivo, ético o estético -, según el caso [...] La elaboración de los eventos reales según la composición de un enredo narrativo de un tipo particular (o de un conjunto de historias de tipos particulares) revela el

tratamiento de dichos eventos conforme a la teoría de los *tropoi*. Esto ocurre porque las historias no son vividas; no existen “historias reales”. [...] Todas las historias son ficticias. Y esto quiere decir que todas ellas pueden ser verdaderas solo en un sentido metafórico y en la medida en que una figura del lenguaje puede ser verdadera. (White, 2006: 68, 69).

A estas alturas queda patente la reiteración de las ya consolidadas estrategias de construcción ficticia peculiares de cada autor a las que, por cierto, estamos acostumbrados. Asimismo, el contacto entre los dos textos parece cierto. De ahí que se alumbrara una línea de trabajo centrada en la comparación de ambos libros según diferentes aspectos y niveles posibles de interacción; de este modo, la propuesta de análisis se basa en una breve lista que incluye y ordena los puntos de contacto intertextuales:

- Fecha de publicación.
- Compartición temática (de la *Impostura* como elemento y tema).
- Participación del autor en el “cuento” (metaliterariedad narrativa).
- Adhesión a cierto canon “revisionista” de procedencia literaria más que histórica.
- Análisis implícito de la función de los medios de comunicación en el proceso de constitución de la memoria colectiva y en el acto de reelaboración literaria de hechos reales.
- Focalización de la imagen mediática de los personajes.

2.1 Construcciones afines. Perfiles de autor

Como se ha dicho, en este trabajo se propone explorar las dinámicas que intervienen en las narraciones como elementos esenciales de cierta tendencia literaria de matriz “fáctica” muy en boga en los últimos años, de acuerdo con los estudios críticos, por un lado, y con la corriente histórica revisionista impulsada por La Ley de Recuperación Histórica (2007) por otro. Concretamente, querría fijarme en los dos puntos finales del elenco propuesto, es decir, los que se refieren al impacto y la función de los medios de comunicación en el individuo hasta en su reproducción social, en la colectividad, y que afectan, por tanto, directamente a la estrategia de construcción de los personajes. Si el análisis de los primeros puntos ha constituido el eje interpretativo que ha hecho posible la comparación así como acabamos de presentarla, cabe destacar la relevancia de la interacción intermediática que se impone a la lectura de ambos libros.

Sin embargo, tal aspecto adquiere aún más interés al considerar esos textos como modelos de cierto género, o mejor dicho, tipología textual, propia de las tendencias de la narrativa contemporánea como subraya, entre otros, la estudiosa Magda Potok:

En la labor de la recuperación o revisión de la historia, la narrativa ha desempeñado -y sigue desempeñando- un rol fundamental, contribuyendo a la tarea de rescatar las voces perdidas y apuntando a que la reconciliación no debe y no puede llevar al descuido de la memoria [...] Entre las inquietudes más notorias está la señalada problemática de la diferencia o relación entre la historia y la memoria, entre “lo real” y “lo imaginario” entre “lo ocurrido” y “lo narrado”. Se discuten las posibilidades de la apropiación estética de la historia y el carácter ambiguo de la verdad (2012: 9; 11)

A este propósito colabora otro factor que nos lleva necesariamente a la evaluación del nivel estético de la recepción, además de representar la instancia autoral relacionada de forma exclusiva con la carga de intencionalidad transmitida al texto.

Asumiendo como premisa las formulaciones de Albert Chillón quien afirma que es verdad que “las narrativas facticias persiguen referir sucesos y situaciones realmente acontecidos” (Chillón, 2017: 98), se acogen sus propuestas a la hora de traer a colación dicha terminología y visión crítica para enmarcar esos dos libros en el ámbito de producción facticio. Desde luego, hay que destacar la importancia de distinguir, a nivel terminológico y funcional, entre no ficción y facción en lo que se refiere a la capacidad mimética y estética del arte narrativo.

Los enunciados facticios que ellos llaman “no ficticios” se caracterizan por que en ellos no se da la reproducción, sino la representación de la realidad, es decir, un empalabramiento acerca de ella que es, al mismo tiempo, imitativo (mimético) y creativo (poiético). Las palabras no reproducen las cosas ni los hechos -si por “cosas” y “hechos” entendemos entidades ajenas al discurso y previas a él-, sino que los representan diciéndolos, y al hacerlo los transforman de maneras y en grados diversos (Chillón, 2017: 94).

Este es el caso: en ambos textos se observa el recurso a varios expedientes literarios, en particular a los que afectan a la representación del punto de vista narrativo y a contextos genéricos como a la autoficción, cuyo valor es aumentado por la interferencia de datos y elementos verificables a sostén de la narración.

Tal aspecto alude a la necesidad de cumplir con criterios como el de la veracidad y a la verificabilidad de los hechos narrados según procedimientos retóricos que contribuyen a la articulación de las obras y que hacen apreciar el carácter facticio de *El impostor* y *En nombre de Franco*.

Pero, queda por evidenciar otro aspecto que tiene que ver con las aportaciones narrativas (input) y la participación autoral en los textos: hay que notar, y las citas colaboran en esto, que si Cercas escribe, piensa en su plan de trabajo, para revelar la verdad sobre Marco, Espada actúa no tanto con el fin sino con la razón de que debe recuperar la verdad sobre la intervención de Perlasca y por la memoria de los héroes españoles de la embajada de Budapest.

De aquí la importancia del rescate como enfoque y principio en la devolución de la imagen real de los protagonistas, despojados de la vehemencia adquirida a través del filtro mediático:

Ángel Sanz Briz murió en 1980 [...] demasiado pronto para su memoria. [...] Pero los hechos no bastan, y esa es una de las principales conclusiones que deberían sacarse de este libro. [...] Sanz Briz murió en pleno olvido, en una España ensimismada en su transición y que restablecería relaciones diplomáticas imaginables (Espada, 2013: 225).

[...] Marco olvidó que el pasado no pasa nunca, que es solo una parte o una dimensión del presente, que ni siquiera es pasado y que siempre vuelve pero no siempre vuelve para salvarnos. [...] Porque la ficción salva y la realidad mata, o al menos eso creía Marco y eso creía yo, pero el pasado unas veces salva y otras mata. Y esta vez le mató (Cercas, 2014: 297).

De la misma manera, Cercas y Espada reconstruyen las historias individuales de dos impostores de la historia universal, pero realizan dicho camino de forma diferente. El rescate reclamado por los autores -elemento que protagoniza el cuento individual de “la pareja literaria” Cercas/Marco, igual que en el caso de Espada con Sanz Briz/Perlasca-, anhela allanar el conflicto implícito en el pecado de usurpación. Una culpa admitida, documentada y lanzada en contra de los verdaderos protagonistas: Enric Marco y Giorgio Perlasca. Los culpables pagan por medio de verdades desveladas por las investigaciones llevadas a cabo por los escritores, quienes consiguen emprender un camino rehabilitador para “sus pacientes”. Marco es, según las declaraciones de Cercas, “el hombre de la mayoría”, “representa la capacidad de impostura, no sabemos si de la sociedad española o del género humano” (Espinosa Maestre, 2015); Enric Marco personifica el pecado original de una sociedad entera, la española, y su tentativa de plasmar y convertir lo malo que le ha afectado en tenacidad y valor de espíritu:

¿Cuándo dijo por primera vez que había sido un deportado en el campo de Flossenbürg? Todo indica, sin embargo, que debió de ocurrir hacia 1977. Para entonces Marco tenía cincuenta y seis años y llevaba ya mucho tiempo mintiendo sobre su pasado, o al menos adornándolo [...]. Para entonces Franco llevaba dos años muertos y el país estaba reinventándose a fondo. Marco también: se había provisto de una historia personal de resistente antifranquista, había cambiado de nombre, de mujer, de casa, de ciudad y casi de oficio, porque aunque todavía era mecánico, ya era sobre todo líder sindical de la CNT. [...] Marco decidió hacerse pasar por un deportado de Flossenbürg porque no resistió la tentación de añadir un nuevo capítulo al historial de héroe antifascista que llevaba años forjándose (Cercas, 2014: 256).

Sin embargo, lo que destaca en ambos textos es la importancia concedida a la escritura en calidad de medio desmitificador a la hora de devolver verdades inequívocas y, por tanto, necesarias. La escritura guarda, documenta y reconstruye los sucesos reales, informa y completa el sentido de verdades ocultadas, más o menos voluntariamente, por sus mismos protagonistas. Es este el caso: desenmascarar a los impostores y permitir que brille la verdad histórica a costa de retractarse sobre versiones ya admitidas y consagradas. En esta dirección, se aprecian las palabras de Vicente Cervera, quien al referirse a la obra de Cercas como a un ensayo, pone el acento en el valor de la hibridez genérica como vía creativa para adquirir autenticidad:

Un ensayo sobre la realidad, sobre las sinuosas y muy lábiles fronteras entre lo verdadero y lo ficticio, sobre la autenticidad y la impostura, sobre la verdad y la mentira [...]. Un ensayo psico-social, en suma, pero también un ensayo personal, autobiográfico, el ensayo del propio escritor abismado ante una tarea casi imposible de asumir, que le atemoriza y acobarda, y al mismo tiempo le estimula y brinda la ocasión de saber quién es su personaje y, con ella, de saber realmente quién es también él mismo, enfrentando a su criatura: a su otro yo (Cervera, 2014: 313).

Para lograr resultados y, sobre todo, a tal efecto, hay que establecer contactos directos con el universo de las mentiras, enfrentarse en primera persona con los impostores y

proceder al desmontaje de sus creaciones mendaces, aportar razones, pruebas y conclusiones creíbles y fiables.

Otra vez, la escritura vuelve a protagonizar los proyectos a cumplir y autoriza cambios en el trato entre interlocutores -ausentes y presentes- e, incluso, revela su poder práctico. Nótese, por ejemplo, el modo en que Espada se dirige a Perlasca, ahora destinatario de su acusación: la ironía del tono indica la anulación de las distancias entre él -investigador consciente y presente- y su oyente -ausente, por cierto-, y falsario:

Signore, aquí estoy de nuevo. Y en un pasaje clave de su informe [*en que se confirma el papel de Perlasca "encargado de negocios" para España*]. Probaría que usted ejerció en algún momento como representante de la legación española y que merece el título de *impostore*. He de advertirle que he investigado hasta la raya de la estupidez el citado documento. [...] Voy a repetirlo una vez más: estuvo y merece la honra. Pero debo precisar sus pasos, además, porque la autoficción que usted practica supone siempre echar a patadas a alguien que también estuvo. Cualquiera que lo leyera [...] pensaría que en aquel invierno solo estaba usted frente a los criminales. Y que los inutilizó todos con el franco poder perlasca de su mirada. No logrará que crea que usted suplantó a Sanz Briz, que puso firme cada mañana a la peor banda de asesinos de aquella Europa terminal, que mantuvo altos coloquios diplomáticos, y hasta filosóficos, con las autoridades nazis veinte minutos antes de que la ciudad cayera en manos soviéticas, [...] como llegó a contar en alguna entrevista, ya de viejecito, dando diferentes versiones del hecho. Pero, en cambio, y como ya le había dicho, no dudo que acompañó y alentó y apoyó al abogado Farkas en sus trámites. [...] No solo lo creo. Está la carta (Espada, 2013: 170, 171).

Todo diálogo o confrontación, aunque sea más o menos directo con los protagonistas de las narraciones, revela rasgos comunes con la terminología y actitud propia del tratamiento psicoterapéutico o, si queremos, con la relación terapéutica enmarcada en el código de la tradición de estudios cognitivos conductuales. Otra similitud empieza a mostrarse y hace referencia de forma muy directa a las modalidades de *setting* (o encuadre), en lo que concierne al ámbito más específico del proceso terapéutico que se establece a partir de las entrevistas entre los autores y sus interlocutores, pese a las distancias temporales ya aludidas. A continuación intentaré esbozar un análisis capaz de conjugar los niveles creativos y estructurales según una perspectiva narratológica con inclusión de algunas herramientas de procedencia psicoanalítica para profundizar las modalidades de conversión ficticia que afectan a los personajes reales.

3. Mentiras construidas/identidades reveladas: el papel vivificador de la ficción "facticia"

La relación que se establece paulatinamente entre los autores y sus personajes va a ocupar un lugar muy comprometido con los papeles canónicos impuestos en principio por los criterios tradicionales de la creación literaria y de la investigación periodística. Veamos en qué sentido se plasma tal proceso de trasfiguración.

Javier Cercas, al ocuparse de recuperar las verdades escondidas tras las mentiras de Enric Marco, le trata de nonagenario necesitado de relación humana, como si fuera un paciente ante su terapeuta; desde luego, nos presenta su caso humano a partir de su

infancia y de sus desilusiones de niño. Al mismo tiempo, Cercas procura presentar a su lector su misma historia, el camino emprendido para llegar al libro “que se emparenta pues con la psicología del yo” (Cervera, 2014: 313), en el que se funden sus mismas exigencias de escritor, es decir las razones que le llevaron a ocuparse del caso nacional representado por el impostor de la verdad histórica de los años del franquismo y los sucesivos, sin dejar de pensar en él como una verdadera obsesión personal y literaria. De allí la idea de “rescate” mencionada anteriormente.

Arcadi Espada, por su parte, empieza por sí mismo, por su misma preocupación e interés por un hombre, Ángel Sanz Briz, víctima de aquel inhumano proceso de obsolescencia emprendido por varias secciones de la historiografía oficial en favor de su impostor Giorgio Perlasca. Sin embargo, se enfrenta con los mismos problemas, si queremos terapéuticos, al relacionarse con la memoria guardada y celebrada por las familias de los héroes del *Invierno húngaro* de 1944, para rescatar el valor del diplomático español y de sus valientes colaboradores. Su personaje está muerto: el autor hizo el viaje de recuperación de la memoria en compañía de un cadáver, nadie a quien pudiera entrevistar. De hecho, esto es un primer punto de distancia entre los dos: Espada está solo, solo con su voluntad y valentía investigadora para resucitar el honor de su héroe dormido; Cercas, en cambio, sigue las rutas mentales de su interlocutor en busca de respuestas a sus preguntas. Cabe así en el mismo círculo creativo con el que había realizado sus obras anteriores. Por otra parte, Espada desmiente las expectativas deconstruyendo las mentiras elaboradas por personajes ausentes en el mismo momento de su creación fuertemente documental.

Además, hay que destacar que en ambos casos, los hilos narrativos se centran en la recuperación, por un lado, y en la reconstrucción, por otro. Los conflictos entre presente y pasado hacen referencias a los planes narrativos, a la autoría de las narraciones, más que fijarse de forma directa en la adhesión a ese canon dominante de la recuperación de la memoria histórica, como señala Becerra Mayor en su trabajo, *La guerra civil como moda literaria* (Clave Intelectual, 2015). Y el aspecto más interesante es la desviación del núcleo narrativo que parece alumbrar cierto interés por la imagen de los protagonistas más que fijarse en la trama histórica que los rige. Se trata de desmontar la creación narcisista de Marco y de Perlasca, su configuración popular como mitos mediáticos, en favor del éxito de la labor rehabilitadora requerida a la literatura y/o a la escritura: reforzar su poder epistemológico con el fin de reducir las distancias entre verdad y ficción.

El reconocimiento mediático de Perlasca tiene, especialmente en Italia, una fecha precisa. El 30 de Abril de 1990 el programa Mixer, de Giovanni Minoli, se ocupó de su historia a través del relato de Enrico Deaglio, que escribía entonces *La banalità del bene*, el primer libro que formalizó el mito Perlasca a partir de sus propias palabras, de sus viejos escritos y de los nuevos que irían añadiéndose. En poco tiempo el italiano acabaría convirtiéndose en héroe de la embajada de España y en el valiente que remedió la cobardía del franquista Sanz Briz. Perlasca fue el héroe por antonomasia de aquella circunstancia, incluso para el propio Estado español (Espada, 2014: 230, 231).

Pero quien terminó de convertir a Marco en un héroe civil y en un campeón de llamada memoria histórica, por no decir en una auténtica rock star, fueron los medios de comunicación. Marco era desde hacía mucho tiempo un mediópata, pero ahora su

mediopatía se disparó; porque, además de una enfermedad, para Marco la mediopatía era una droga: cuanto más tienes, más quieres. Marco tuvo toda la que quiso durante los años de la apoteosis sobre la llamada memoria histórica. Además de dar charlas en todas partes, nuestro héroe parecía estar a todas horas en la televisión, la radio y los periódicos, contando su experiencia de deportado [...] Los periodistas lo adoraban, se volvían locos por él, se peleaban por entrevistarlo. Es natural (Cercas, 2014: 293, 294).

En ambos casos se trata de llegar a la verdad de la historia, pero sobre todo de sus protagonistas, apelando a la verdad camuflada tras sus obsesiones egocéntricas, si bien con fines diferentes. Si Cercas llega a unas conclusiones capaces de ofrecer respuestas a sus preguntas, Espada alcanza su objetivo anulando la propia fábula personal de Perlasca, destruyendo la máscara del mediópata en su afán de gloria. El de los “mitos personales” constituye el verdadero obstáculo para la realización de obras de tema histórico coherentes con la supuesta moda literaria a la que ya aludimos y que promociona la superación del pacto entre silencio y olvido establecido a raíz de los años del franquismo y, por supuesto, de los que siguen a partir de los años ochenta. Es aquí, en este punto, en que se da un paso adelante: los ingredientes narrativos se alimentan de la carga individual de dos casos patológicos, quienes aprovechando la ola, débil y abrumadora impulsada por los medios de comunicación, lograron su propio éxito personal a costa de la verdad real, y sobre todo de los héroes reales. Dicho de otro modo, hay que fijarse en la marcada alternancia entre “interés” e “importancia”, conceptos que actúan un desplazamiento constante entre el nivel metaliterario y la argumentación misma de la estructura narrativa de ambos textos. Y la conexión con los medios de comunicación queda, en fin, patente aún más si se considera el mundo mediático una “industria de lo imaginario”, según las palabras de Cheli (2011), quien define ilusorios los efectos de la reproducción mediática por su propia capacidad de relatar historias, reales o menos, pero prescindiendo del contacto directo con las experiencias de vidas a las que se refieren. En definitiva, el carácter escandaloso tanto de *El impostor* como de *En nombre de Franco*, reclama la devolución del espacio del libro, como trámite y vehículo de recuperación de esa Memoria.

3.1. Personajes patológicos: caminos de rehabilitación entre narrativa y testimonio

Queda por preguntarse cuál es la imagen seleccionada y reproducida por Cercas y Espada en sus libros: en otras palabras, qué versión de Marco o de Perlasca se considera como funcional para el establecimiento de coordenadas verídicas y verosímiles al mismo tiempo. Es en esto donde sobresale la potencialidad desempeñada por los medios de comunicación, e incluso, de la autoficción (sin considerar todo el juego metaliterario ocasionado por los autores a lo largo de las respectivas narraciones) en relación a la evolución de los personajes reales en marcha hacia su trasfiguración novelesca. La composición de un imaginario colectivo, como señala David Elkind (1985) y explica muy bien Giovanni Liotti (1992), aumenta el grado de interacción y el efecto manipulador impulsado por las mentiras reiteradas por nuestros impostores.

El egocentrismo se expresa a través de dos fenómenos identificados por Elkind en los términos “personal fable” e “imaginary audience” (Liotti, 1992: 45). Veamos cómo en los textos se pone el acento sobre esas actitudes que producen un continuo gasto de energía

en consecuencia a la actuación de Perlasca y Marco frente a su audiencia imaginaria; todo les lleva a adquirir una enorme autoconciencia y sin importar el lugar donde se encuentren -muy próximo o más distante del punto focal del narrador, como es el caso de Perlasca-, siempre siente -y deben sentir- que son el centro de atención. Las historias construidas a partir de sus propios relatos sobre su pasado, se cuentan y se basan en la creencia de que son muy importantes para muchas personas o, si queremos, para *la mayoría* (en concreto, su audiencia imaginaria) con el fin de alimentar su propia fábula personal.

Marco es un narcisista de manual. [...] Es un seductor imparable, un manipulador nato, un líder deseoso de captar seguidores [...] ¿Es entonces un narcisista, en lo esencial, un hombre enamorado de sí mismo? [...] Narciso no se enamora de sí mismo, sino de su imagen reflejada en el agua. [...] El narcisista fabrica [...] una mentira detrás de la cual a la vez se camufla y se parapeta, una ficción capaz de esconder su realidad, la inmundicia absoluta de su vida, [...] su mediocridad y su vileza, el perfecto desprecio que siente por sí mismo. Inagotable, el narcisista necesita la admiración de los demás para confirmarse en ese embuste, igual que necesita el control y el poder para que nadie tumbe la primorosa fachada que ha levantado ante él (Cercas, 2014: 153-155).

Allí están, [*en el museo Holocausto de Budapest*] en efecto, Wallenberg, Perlasca ... Humm ... No veo a Sanz Briz [...] No hay mayor misterio. Sanz Briz era un administrativo franquista. Un héroe diplomático, repárese de nuevo en el machihembrado. El guion de los homenajes húngaros lo ha escrito la izquierda más o menos comunista. Además hay graves cuestiones icónicas. Sanz Briz nunca llevó la gabardina de Wallenberg, ese heroico desaliño. Era un hombre guapo, pero solo para la época: su apostura no cruza el tiempo. Una de las fotografías tipo de Perlasca, usada con mucha inteligencia por su familia, lo muestra de espaldas caminando con una maleta entre las vías mientras se cruza con un niño; no se sabe si inmediatamente después de bajar del tren que está a lo lejos o de subirse. En realidad, y aunque la familia diga que se trata de Perlasca, ni siquiera puede asegurarse que sea él. Pero la seducción de la imagen, él sí, cavalier seul, es irresistible (Espada, 2013: 197).

Justamente el marco del sistema social le hace el juego al personaje egocéntrico: su escasa capacidad empática inicial llega a ser su característica más fuerte al dominar el impacto público de sus mentiras.

First of all, then, the patient should be confronted with the fact than they tend, frequently, to look at people as if they were uniform imaginary audience, whose reactions are expected to be the same as their own reactions (either positive or negative) to personal appearance and behavior- or at least whose concern they are sure will be the same as their own main focus of interest (Liotti, 1992: 50).

El público “presente” -sociedad-lectora- se configura realmente como el espacio destinado a equilibrar, legitimar, hasta acoger sus propias autocreaciones, las mentiras involucradas en el proceso de falsificación identitaria celebrada en sus realidades y trasladada a las páginas literarias; pero ahora tal proceso se hace evidente a través de los medios de comunicación. La alternancia entre su perspicacia y su locura, o mejor, sus manías e inquietudes, se produce a partir de la invención de un pasado verosímil y

glorioso que suplanta la mediocridad real que les pertenece, tanto al personaje Marco como al Perlasca de Espada. La necesidad de construirse una imagen social capaz de atraer admiración y respeto responde de forma muy directa a la obsesión incrementada con el tiempo por verse naturalmente reflejados en una realidad ficticia que logra adquirir un carácter absolutamente real y, sobre todo, que logre ser fiel a la realidad, como puede ser la de la fotografía, o de la escritura, básicamente identificada en las cartas y en las memorias personales: es decir, en la reproducción visual, tangible de sí mismo y de su actuación en versiones oficiales. Y hay más: la relación que establece *El impostor* entre personaje e imagen, se mantiene en el caso de Espada, viva y patente en referencia a las cartas que llegan a ser parte fundamental del repertorio documental objeto de investigación de su autor y ofrecido a su público al final del libro como reseña bibliográfica.

No solo estuvo, *signore*, sino que supo narrarlo, y a veces provocando una conmoción que atraviesa indemne el tiempo. ----- *Signore*, es usted un hombre *formidable*, y vuelva a perdonarme la confianza. Quiero decirle que estamos ante un novelista [referencia a *L'impostore*] (Espada, 2013: 173; 191).

Así que eso es lo que es Marco: el hombre de la mayoría, el hombre de la muchedumbre, el hombre que, aunque sea un solitario o precisamente porque lo es, se niega por principio a estar solo y siempre está donde están todos, que nunca dice “no” porque quiere caer bien y ser amado y respetado y aceptado, y de ahí su mediopatía y su feroz afán de salir en la foto, el hombre que miente para esconder lo que le avergüenza y le hace distinto de los demás (Cercas, 2014: 412).

Conclusión

La ficción que salva: literatura *de facto*

Lo que es cierto es que, en ambos casos, los mediópatas acabaron por vivir novelas individuales a cambio de mentiras colectivas. No hablamos de falsedades sino de mentiras “bien” intencionadas a fomentar la frustración derivada de aquel pacto del olvido histórico. Los libros no hacen más que despegar su potencialidad ficticia a la página escrita, añadiendo recursos y efectos retóricos muy bien asentados.

Para terminar, nos enfrentamos con productos insertados y/o producidos dentro del mismo marco de creación literario, ensayístico-documental. El foco de toda cuestión de asimilación textual como paratextual, pues se centra en ese ya citado oxímoron -irremediable, eufemístico- que, en ambos casos, controla y dirige las narraciones; si Cercas escribe para “despojar de ficciones su pasado”, situándose a sí mismo de la parte de la verdad de las novelas, como dijo Stendhal, Espada escribe por Ángel Sanz Briz, y para devolver el valor que le corresponde a su memoria usurpada. Ambos desarrollan estrategias propias del arte narrativo “al servicio de la reconstrucción y constitución de la verdad histórica” (Galindo Hervás, 2014). Cabría recurrir una vez más a las palabras de los mismos autores, quienes brindan la solución final de manera muy clara;

Hay que vivir. Se vive de los muertos. [...] Perlasca se apoderó de la historia porque la necesitó más. [...] Uno construyó su carrera. Otro construyó sus recuerdos. Hay una cierta injusticia. No siempre la justicia tiene que ver con la verdad. [...] El problema es la vida. Cuando el héroe principal ha triunfado también en la vida, incluidas las

chicas. Y cuando del otro héroe, que ha llevado una vida de pobreza y sombras pero que ha conseguido ser finalmente aclamado, acaban revelándose las imposturas. Es una situación asfixiante. No es extraño entonces que la opinión clame, y con una extravagante razón moral: “¡Publíquense la leyenda!” (Espada, 2013: 233).

Las narraciones se configuran realmente como un proceso de creación facticio que se realiza a partir de hechos reales y trasfiguraciones de los mismos; mueven la acción según modalidades híbridas que aluden a técnicas literarias y documentales a la vez para restituir la imagen real de dos personajes de la historia universal. Recurriendo una vez más a los estudios de White, se constata la relación entre memoria, reelaboración de los mitos y la construcción de la sociedad como elementos que combinan el propio valor en una acción cooperativa imprescindible para lograr la restitución (y la rehabilitación) de una unidad de fragmentos de la historia, colectiva e individual:

El concepto de construcción presupone la deconstrucción de otra cosa. La fragmentación de una estructura cuyas piezas pueden ser utilizadas para “construir” algo más. [...] En una palabra, “construir”, *stricto sensu*, es “reconstruir”; es una reconstrucción realizada a partir de la combinación de materiales ya existentes y es una combinación de técnicas que son más mecánicas que orgánicas. De este modo, el proyecto de construcción de una sociedad implica su recreación mediante el empleo de elementos ya disponibles y tratados como partes de una totalidad mecánica. No implica la realización de algo nuevo o original, ni la invención o la creación de algo que antes no existía. [...] En este sentido, es posible afirmar que la narrativización “moraliza” lo que, de otras formas, debería entenderse como una coyuntura casual de fuerzas de la naturaleza puramente física (White, 2006: 139, 140, 141).

Marcar el límite entre realidad y ficción, apaciguar los conflictos y contribuir a la recuperación de la verdad es, en fin, el objetivo primario perseguido por los autores. Para decirlo con Vargas Llosa (2014), “para eso existen las ficciones -las novelas, las películas, los dramas, las óperas, las series televisivas, etcétera-, para satisfacer vicariamente el hambre de irrealidad que nos habita y nos hace soñar con vidas mejores o peores que la que estamos obligados a vivir”.

En definitiva es posible asumir la postura bien definida por Chillón para concebir este tipo de narración dentro del marco mencionado, puesto que “la ‘ficción’ se distingue porque en ella la refiguración es disciplinada por una imaginación que debe respetar exigencias referenciales” (Chillón, 2017: 97).

Por ende, la cuestión de la autoría ha guiado esta interpretación alternativa de dos libros asociados a partir de sus temas de fondo y estrategias argumentativas. Arcadi Espada consigue retratar a un hombre necesitado de justicia y, al mismo tiempo, restituye el honor debido a quien, a pesar de todo, confirma su culpabilidad. Su condición de investigador atento, antes que escritor de narrativa en un sentido más clásico y puro, le permite acceder a la información sin comprometerse por los recursos estilísticos, e incluso literarios, que tan bien maneja.

Esa misma leyenda representa el objetivo alcanzado por Javier Cercas quien, por su parte, restablece los límites entre realidad y ficción poniéndose a sí mismo dentro de aquel marco de construcción ficticia que hace posible, si no excusar, comprender la cuota

ficcional englobada en cada acontecimiento real contado. Su mirada lúcida le permite reconsiderar la figura de Enric Marco reconociendo su psicopatológica como base de toda manipulación o invención y esto le permite individualizar su papel como escritor “de no ficción”.

Marco es un mentiroso magistral, pero mientras armaba sus mentiras, treinta o cuarenta o cincuenta años atrás, nunca pudo imaginar que algún día un escritor se consagrara en cuerpo y alma a desmontarlas [...]. Hay quizá todavía otra razón, o más bien otra hipótesis, que explica el fracaso de Marco, y es que no es un fracaso sino un éxito: quizá Marco no solo comprendió que no podía esconderme la verdad ni conseguir que yo escribiese un libro que lo rehabilitase; quizá comprendió que la única forma en que podía rehabilitarse era precisamente contándome la verdad. [...] El esfuerzo empezó cuando [...] había abandonado mi ridícula actitud de juez o fiscal o inquisidor o catequista y había comprendido que mi tarea consistía en ir despojando de ficciones su pasado [...] Yo estaba de su parte, le decía, y Bermejo no, así que era mejor que me dijera a mí la verdad y no se la dejase a Bermejo, porque Bermejo la iba a usar para mal y yo para bien (Cercas, 2014: 329).

Se destaca, entonces, la potencialidad narrativa de los dos libros que, cada uno por su rumbo y pese a compartir aspectos fundamentales, contribuyen a reducir la distancia entre valor histórico y proceso literario al tratar la herencia de la memoria; digamos, por tanto, que toda cuota de ficción queda necesariamente excluida del núcleo temático y argumentativo de las historias contadas, en favor de la implicación más que ficticia involucrada en los mismos personajes de Marco y Perlasca.

Además, los autores logran desplazar a la página narrativa parte de nuestra historia universal enriqueciendo el cuadro global de la narrativa facticia, tan *de moda* y, sobre todo, funcional a la evolución de las nuevas formas literarias.

References

Becerra Mayor, D. (2015). *La Guerra Civil como moda literaria*, con prólogo de Isaac Rosa. Madrid: Clave Intelectual.

Cercas, J. (2014). *El impostor*, Barcelona: Random House.

Cervera Salinas, V. (2014). “El impostor de Cercas, o de la salvación por la literatura”. *Cartaphilus Revista de investigación y crítica estética*, n. 13, 312-314.

Cheli, E. (2011): *Come difendersi dai media. Gli effetti indesiderati di giornali, radio, tv e internet*. Roma: La Lepre.

Chillón, A. (2017). “El concepto de ‘facción’: índole, alcance e incidencia en los estudios periodísticos y literarios”. *Cuadernos.info* (40) 2017^a, 91-105.
<https://doi.org/10.7764/cdi.40.1121>

Chillón, A. (2014). *La palabra facticia: Literatura, periodismo y comunicación*. — Bellaterra : Universitat Autònoma de Barcelona ; Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I ; Barcelona : Universitat Pompeu Fabra ; València : Universitat de València.

Costantini, L. (2013). “Recensione a *En nombre de Franco*”. *Diacronie, studi di storia contemporanea*, n. 16.

Elkind, D. (1985). “Egocentrism Redux”. *Development Review*, Vol. 5-3, 218-228.

Espada, A. (2013). *En nombre de Franco. Los héroes de la embajada de España en el Budapest nazi*. Madrid: Espasa.

Espinosa Maestre, F. (12/04/2015). “Cercas y el gran negocio de la memoria histórica, Otras miradas”.

<http://blogs.publico.es/otrasmiradas/4370/cercas-y-el-gran-negocio-de-la-memoria-historica/>

Galindo Hervás, A. (2014). “Objetivo Arcadi Espada. A propósito de *En nombre de Franco. Los héroes de la embajada de España en el Budapest nazi*”. *Araucaria, Revista iberoamericana de filosofía, política y Humanidades*.

Liotti, G. (1992). “Egocentrism and the Cognitive Psychotherapy of Personality Disorders”. *Journal of Cognitive Psychotherapy*, Vol.6, n.1, pp.43-58.

Mainer, J. C. (17/11/2014). “¿Salvar al impostor?”, *Babelia-El País*.

https://elpais.com/cultura/2014/11/13/babelia/1415884397_365889.html

Montano, José Antonio. «La gran novela de Arcadi Espada». *Jot down-contemporary cultura magazine*.

<http://www.jotdown.es/2013/04/jose-antonio-montano-la-gran-novela-de-arcadi-espada>

Nicastro, A. (2013). “Gli indignati del caso Perlasca”. *Il Corriere della Sera- Cultura-*, 13/04/2013.

http://archivioistorico.corriere.it/2013/aprile/13/Gli_indignati_del_caso_Perlasca_co_0_20130413_3a682d60-a3fc-11e2-a08c-6bca92797213.shtml

Nicastro, A. (2013). “Quello schiaffo al mito di Perlasca”. *Il Corriere della sera - Cultura-*, 10/04/2013.

http://archivioistorico.corriere.it/2013/aprile/10/Quello_schiaffo_mito_Perlasca_co_0_20130410_36cd8bda-a1a1-11e2-8ad7-db752849c685.shtml

Potok, M. (2012). “Estrategias literarias para la recuperación de la memoria histórica. La narrativa actual frente a la guerra civil”. *Études romanes de Brno*, n. 33, 9-20.

Vargas Llosa, M. (14/12/2014). “La era de los impostores”. en *El País-Opinión*.

https://elpais.com/elpais/2014/12/11/opinion/1418316858_779129.html

White, H. (2006). *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*. Bari: Carocci.

About the author

Valeria Cavazzino es Doctora en “Culture dei paesi di Lingua Iberica e Iberoamericana” por la Universidad “L’Orientale”. Su línea de especialización se centra en el estudio de las relaciones entre literatura y periodismo en la España contemporánea y en las evoluciones de los lenguajes híbridos entre las dos formas de escritura. En esta dirección, su interés específico se dirige hacia las problemáticas de hibridez genérica y la evolución de las formas periodísticas y narrativas actuales.

The dangerous silences of memory

James A. Dettleff

Pontificia Universidad Católica del Perú

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/7465>

Abstract

Peru's 20 year-long Internal Armed Conflict is an open wound, a part of the country's History still disputed. Cultural memory is paving the path for new generations to learn about what happened during the period. Films are part of the cultural products that represent some of the events; they are screened in seminars, film forums, Universities, or memory museums as evidence of what happened, as a testimony of the traumatic days the country lived.

In this work we analyze the way the Internal Armed Conflict is remembered by twelve films produced after the conflict was over, identifying the absences that may lead to dangerous silences. These films are held as clues to re-construct the past. But partial tales may lead to an incomplete and flawed memory.

Keywords: Film; Memory; Peru; Internal Armed Conflict.

The most violent period in Peru

Several traumatic events plague human history. The deaths, destruction and fear caused by wars, invasions, political unrest, terrorism, and other events, affect the citizens in ways that span over decades. Latin America has had its share since the times of the colonies, and in the last decades dictatorships, guerrilla and terrorist movements have opened wounds that are still bleeding in several countries. The Internal Armed Conflict in Peru (1980-1999) is one of them. Shining Path's quest for power started in the impoverished Andean region of Ayacucho and spread to the whole country, leaving over 69,000 deaths when it ended (CVR, 2004). The conflict increased the existing division between the coastal region and the Andes, between the so-called "white people" and the indigenous population, between the urban and rural ones.

Looking back at traumatic events may be a painful challenge. Nevertheless, several authors (Bal, Crewe, & Spitzer, 1999; Feld, 2004; Lira, 2010; Neiger et al., 2011; Sturken, 1997) stress the need to remember so that we can achieve closure, or the importance of not forgetting, so mistakes from the past are not made again, as Santayana is constantly quoted. In Peru, it seems that some part of the population does not want to forget that era, while some others try to bury or distort it. Unable to become part of the country's official history -textbooks barely have little facts about it, and the information is always disputed- memory is the challenging field to represent what happened in those twenty years.

Jelin (2002) and Halbwachs (2004) explain that memory is a construction of the past made from the present, within the cultural frameworks of the individual or society that remembers. Those memories are filled with selective actions, which encompass silences

and omissions. Peruvian's memory of the Internal Armed Conflict has become extremely selective since the social actors of it – peasants and urban population, military members, and the terrorists- blame the others for the extreme violence and high death toll of those decades.

Memory does not appear spontaneously (Nora, 2008). It is not something that suddenly happens for no reason. Something usually triggers it, and the construction of the past is made after something activates it. Cultural memory focuses on how cultural artifacts trigger memories and shape it (Erlil & Nünning, 2008; Neiger et al., 2011). Sites of memory, in terms of Nora (2008), abound everywhere, triggering memories of each nation's history, as well as traumatic events from several populations. Monuments, literature, film, TV series, etc. can be a footprint of the past, something that triggers the memory of past events.

For social traumatic events, these cultural products could become a way to help retell a past that cannot be rebuilt in other ways. The official text in Peru from the Internal Armed Conflict is the Final Report of the Truth and Reconciliation Commission (CVR, in Spanish), a bulky text that has a smaller version that not many Peruvians have read. With a not so friendly document in a country with high illiteracy numbers and low readings rates, memory has become the new testimony of the Internal Armed Conflict. That is why in Peru, the cultural field is the one that is building memory and trying to develop the much-needed mourning that official institutions have not (Vich, 2015).

As we mentioned before, the Peruvian Internal Armed Conflict era is barely considered in official textbooks. However, it is a topic addressed in some contexts: seminars, film forums, memory museums, universities, NGO associations, public libraries. To talk about the Internal Armed Conflict period and tell what happened in those years, cultural products - such as films- are used. They are screened as evidence of what happened throughout those years, as a testimony of the traumatic days the country lived.

They become traces of the past, tales of facts that help trigger the memory of those who lived those years, and are shaping the memory of those who were too young to remember. However, those traces, those footprints of the past, are a partial tale of what happened in those 20 years, and the past is being constructed with forgotten or silenced facts. If we are aware that these products select a part of the past, what is the responsibility when they are used as a way to tell a nation's past? If memory always has silenced elements and facts omitted, shouldn't we ask ourselves whose memories are being allowed and whose are forgotten or denied?

After the Internal Armed Conflict was over, several films about that period were produced, in a country with no real film industry. The technological advances of films made in video or digital supports, allowed that “film” cost dropped significantly, and independent and amateur filmmakers appeared all over the country. At the turn of the Century, Lima, the capital city, and the center of political and economic power, was not the only place producing films in Peru. Regions like Ayacucho also started producing films and telling the story from their side. In the first decade of this Century, films produced outside Lima vastly outnumbered the ones produced in the capital city.

We worked with 12 films that were produced in Lima and Ayacucho during this Century. These were all the films produced in these two cities, which directly addressed the Internal Armed Conflict. Five of them were produced in Ayacucho: *Sangre inocente* (2000), *El rincón de los inocentes* (2007), both directed by Palito Ortega Matute; *Gritos*

de libertad (2001), *Mártires del periodismo* (2003), both directed by Luis Berrocal Godoy; and *Secuelas del Terror* (2010) directed by Juan Camborda.

The other seven films were produced in Lima: *Paloma de papel* (2003) and *Tarata* (2009) directed by Fabrizio Aguilar; *Flor de Retama* (2004) directed by Martin Landeo; *Vidas Paralelas* (2008) directed by Rocío Lladó, script by Carlos Freyre; *Magallanes* (2015) directed by Salvador Del Solar; *La última noticia* (2015), directed by Alejandro Legaspi, and *La hora azul* (2016) directed by Evelyne Pegot-Ogier. With the exception of *Vidas paralelas*, all scripts were written by the directors themselves.

It is also important to stress that *Paloma de papel*, *Flor de retama*, *Vidas paralelas*, *Magallanes* and *La hora azul* were the directors' first films of their career. In a country with a small film industry, the fact that the film that becomes the presentation card of new filmmakers has a direct relation with the Internal Armed Conflict talks about the symbolic capital -in terms of Bourdieu- these films provide, and the position they assume to tell the story, and how or what will be remembered of the past.

We analyzed the way the Internal Armed Conflict is represented in these films, and in this sense, how it is remembered, who are the ones that shape that memory, whose voices are heard and whose are rejected or forgotten, and how the figures of victims and perpetrators are built.

Using the visual methodology proposed by Rose (2012), character analysis methods (Buonnano, 1999; Dettleff, 2015; Field, 2005) and discourse theory (Dhoest, 2007; Erll, 2008; Foucault, 1979; Mujica, 2007; Van Dijk, 2009), we approached the research with multiple methods.

Since the actions are performed through characters, we used character analysis matrix for them. These matrices allowed us to analyze their physical, social, psychological, sentimental, and trauma dimensions. To understand the plots and the way they were built and presented to the audiences, we used scene description and analysis and a narration structure matrix. Since we needed to determine what the films were about, we used topic analysis matrices and discourse analysis, which also allowed us to identify power relations and truth discourses developed in them. In-depth interviews with seven filmmakers -Aguilar didn't want to talk about his films, and Ortega died before we could interview him-, one producer -Ortega's wife and also the producer of his films- and screenwriter -Freyre- allowed us to understand the references and motivations for making these films. And to have first-hand information about how was to live in Ayacucho during the conflict and how did the CVR worked before writing their final report, we did several in-depth interviews with historians, CVR commissioners, members of Human Rights NGOs, and academics who lived and analyzed the life in Ayacucho during the Internal Armed Conflict period.

This methodology allowed us to analyze the films from several perspectives such as the production, the enunciators, the film itself as a product and its relation to real facts.

Urban tales, forgotten citizens.

According to CVR's report, 75% of the victims during the Internal Armed Conflict were people whose mother tongue was not Spanish, but other native languages -as Quechua, Aymara, or an amazon language-, and 57% of the victims were peasants (CVR, 2004).

For this research, we analyzed 130 characters of the films. Although almost 60% of the 130 characters were represented as Andean population, less than 12% are peasants or people that live or work in the countryside. Most characters are represented as urban, living in Lima, in Ayacucho, or another Andean city. In the interviews made for this research, some filmmakers said that shooting outside the cities meant higher production costs, and that is why they preferred urban tales and characters. However, some others recognized that they did not know enough of what happened outside the cities, or recognized the fact that the rural population has been neglected in Peru for centuries, and these films were another demonstration of that reality.

Film is an urban media, and technology is scarce and difficult to acquire, more in Peru's poor regions. It was not easy for Ayacucho's filmmaker to make their films, several times having to borrow cameras and material to shoot their films. For the rural population, this seemed to be an impossible task. So, the stories were told by those who lived in the cities, and they told the facts they knew.

That is why 78% of the 18 main characters of the films were urban, while 12% were peasants and 10% military. This means that the stories told by these films represent the Internal Armed Conflict as mainly urban, something that happened primarily in the cities, affecting primarily people who lived and worked in the cities. The underrepresentation of peasants' stories not only forget them, but also denies them of the agency they had and silences their actions during the Internal Armed Conflict. This fact let us see that urban characters were the ones who had citizenship status to tell the stories, or have their stories told about. We will return to this idea later.

Using these films as part of the cultural memories, turning them into trials of what happened during the Internal Armed Conflict, skews the History, turning the Internal Armed Conflict into an urban one, telling only a part of what happened. Nevertheless, understanding whose stories are being told and who are the ones that tell it is only part of the way the memory is being shaped.

Plenty of male victims, few survivors.

In almost every film, the main characters are portrayed as victims who suffer the violence -may it be from the terrorist or the military- and can never escape that role. These characters represent a role where they stay from the moment of trauma and can never abandon it. Furthermore, most stories told are about urban males, which is also a way to suppress the female characters' suffering -and thus, the female population and their representation. The female characters portrayed on the films struggle to achieve justice not for themselves, but for their male relatives.

The way the Internal Armed Conflict is represented tells the story about male people living in the city, helpless individuals, with no agency or any capacity to avoid what happened to them or defend themselves. However, they are also free of any responsibility for their actions and behavior. As Agüero states, "the cultural centrality of the victim makes that it is not important what he or she has done, but what was done to him or her. It takes away the [social] actor, and deliver us a helpless and depoliticized character" (Agüero, 2016, p. 98).

There are no tales about survivors, and almost no character is represented as such. Those who suffer because of the Internal Armed Conflict violence, will never be able to

overcome that suffering, and become a survivor of that period. They stay on the victim position, and from that position, the films denounce what happened during the Internal Armed Conflict era. These stories build an identity of victims, both in Lima and Ayacucho narratives. However, while in the former, trauma will mark the characters but will not define their existence, in the latter, trauma is the place where the characters will live, their existence will be circumscribed by that fact, giving them an identity and allowing them to perform themselves to other State institutions.

In films produced in Ayacucho, militaries are mainly portrayed as perpetrators, while in films produced in Lima, they can be perpetrators, or they can be protectors. It will depend on who is telling the story and what they want to represent. When their representation is not negative, military people may also be represented as victims. Not only victims of the violence from the terrorist, but also victims of what is depicted as a misunderstanding of their actions, and victims of a State that do not support them enough, or had forgotten them once the Internal Armed Conflict was over.

We have on these films a representation where militaries and civilians -may they be urban or rural- are the ones who suffered during those years. An identity of victim is built, with a trauma that remains in several characters, who remain fixated on that situation. Lamas reminds us that being a victim “gives reputation, demands to be listened [...] Victims become immune to any critic, ensure the innocence beyond any reasonable doubt. How can the victim be guilty or responsible for anything?” (Lamas, 2018). We can also recall the idea of executioners and victims sharing what Agamben calls a “gray zone,” where there is no responsibility at the end of what is told (Agamben, 1999, p. 21).

For this reason, some filmmakers from Ayacucho reject the idea of representing the military as victims because that takes away the guilt that most people of Ayacucho put on them. “They were supposed to protect us, but they were the ones that harmed us most. They did not know how to help us in the time we needed them most” told us Nelba Acuña, a film producer from Ayacucho, in a personal interview. Despite the fact of proven abuses and crimes committed by military forces during the Internal Armed Conflict, it is also true that they were murdered and tortured, and several were neglected by the State once the Internal Armed Conflict was over. The CVR report tells how unprepared and isolated the military were, when they had to face the war during those years. Nevertheless, to remember that side of the story is difficult for a big part of the population, and some filmmakers prefer to stress the violent part of the military, or self-censor themselves and avoid the topic.

The only ones that are never represented as victims are the terrorists. These are characters who are depicted just as evil and cannot suffer or be the victim of anything. Whatever happens to them is presented as something they deserve, and they seem to have no rights. Their voice is the most absent one in the films, and most times the characters that represent terrorist barely talk or show any feelings -positive or negative. They are just represented as evil and violent characters, with no reasons for their actions.

Two countries, and no justice for all.

We identified ten recurrent actions on most of the films through the topic analysis, including sexual violence, kidnapping, torture, and murder. Some of these actions are part of a representation of lack of justice, a recurrent topic on Peruvian films that depict the

Internal Armed Conflict. However, this lack of justice is not proposed for military and terrorists. The concept appears to elude them since the harm they have done seems to overshadow whatever may have happened to them, whatever injustice or harm has been done to them. In words of Merino, there is a differential distribution for the characters, because “in the eyes of the others, they have not lost anything and have no reason to suffer” (Merino in Agüero, 2016, p. 144). As we told before, it is as if they were no citizens of Peru, and their rights do not exist.

Ayacucho filmmakers tell the story as a testimony, stressing that it is something they lived, something they know. They were the real victims of the conflict, and their story has to be told and heard. Although they do not build their identity as survivors, they feel that they have to remember what happened, they cannot let go, in the face of what they suffered, and also because of all the people who are dead and cannot tell what happened to them. They have to be not only their own voice, but also the voice of the dead ones. That is why Agamben tells us that those who have survived have “a vocation to remember, [they] cannot not remember” (Agamben, 1999, p. 26).

Several plots of the Ayacucho’s films depict actions that directors say happened to them or someone they know. “We decided to tell the story like that because that was our experience. The military people were extremely abusive with us” told us in a personal interview Luis Berrocal, a filmmaker from Ayacucho. Despite this, there are no biographical films. Their characters do not represent specifically a person and his/her life. They build what Weingarten (2006) calls character models. “It is not about someone specific. It is based on anecdotes of several people”, said Palito Ortega, one of the most renowned Ayacucho filmmakers, about his last film (Ortega in Cadenas, 2016).

In the films, the characters are supposed to be built by the aggregate of different people, bits and pieces of deeds that happened to several individuals, a mixture that builds a character that represents no one in particular, but at the same time represents the population of Ayacucho. Those things that happen to their characters and their loved ones -imprisonment, torture, rape, disappearances- are never solved, their denounces will never be heard, and justice will never be on their side. They are victims not only of the physical and psychological abuses but also of a justice system whose structure was more to preserve the injustice than to fight against it, as noted by the President of the CVR (Lerner, 2008, p. III).

In previous work, we have already discussed the lack of justice during the Internal Armed Conflict (Dettleff, 2020). The films depict sexual violence, kidnapping, torture, and murder, by the terrorists but mainly by the military forces. These actions are part of the representation of violence, but they end up proposing the lack of justice, a recurring theme in Peruvian films that portray the Internal Armed Conflict. This is represented in non-judicialized acts and in legal neglect by the authorities, slow and cumbersome processes that never come to an end, producing discouragement, final apathy, and distrust in the judiciary by the population.

The power structures are revealed by the discourse analysis, where Andean people, peasants, and the ones with the least economic resources are the ones that will see justice as more impossible to reach. Nevertheless, we must say that Lima and middle- class characters will also suffer this problem, and justice will seem to be a very elusive goal for most people during the Internal Armed Conflict.

Analyzing the lack of justice during this period, the representation made in these films depicts how the judicial system in Peru neglected the victims of their voice, compassion, and the right to be considered citizens. People accused of several human rights violations during the Internal Armed Conflict never stood trial, or their trials have come decades later. However, even a trial is only part of the justice because “law is solely directed toward judgement, independent of truth or justice” (Agamben, 1999, p. 18).

If the urban or military victims feel there was no justice for them, people from the rural areas had it even worse. In a personal interview, Adelina García -former President of ANFASEP, an Ayacucho organization of relatives of disappeared people during the Internal Armed Conflict- told us that even if they do not receive justice through the courts, they still wait for words of those responsible for what happened during that era. “They only need to apologize to the relatives. That cost nothing, that is not money. Just an apology” Garcia told us.

This lack of justice is a sad reality in Peru. During the Internal Armed Conflict it became more evident, so it is no surprise that the topic is found in almost every film analyzed for this research, and more so in those produced in Ayacucho. These films become not only what Martínez (2000) calls truthful fictions but are presented as real testimonies of what happened in the region during the Internal Armed Conflict, told by the people that feel they are the ones who really know. Ortega -who died in 2018- stressed how the Internal Armed Conflict could only be told by Ayacuchans, and saw his films as “historical documents, because they tell the truth. One day they will become essential films, historical ones” (Ortega in Gálvez, 2006).

While Ayacucho films are posed as testimonies of something known, Lima films seem to tell something about what was learnt, even though terrorism acts also happened in Lima, and several filmmakers or relatives of them were affected by some terrorist act. In the interviews I had with each of them, Salvador Del Solar told me how his mother spent months in the hospital after a terrorist attack; Martín Landeo told me how his mother and sister were blocks away from one of the deadliest explosions in Lima, and how his grandparents had to flee from their farm in the Andes; Evelyne Pegot-Ogier told me that a relative was killed in a terrorist attack. Despite all these personal experiences, for most Lima filmmakers it seems as if the Internal Armed Conflict did not happen in their own region.

“I am not from Ayacucho. I have no idea of what they went through. It would be disrespectful that I can tell their story,” told us Pegot-Ogier in a personal interview, implying that the Internal Armed Conflict story is not part of Peruvians’ history, but only of Ayacuchans’ history. Rocío Lladó, another Lima filmmaker, told us in an interview that the producers wanted the film to be shot in Ayacucho, “but I opposed it. I felt that it could even be a lack of respect that people from Lima went and tell what they have lived”. Let’s not forget that Lladó’s film was the only one produced by the military, and the only one that is told from their perspective, so she was telling what the military lived and suffered. However, she did not seem to consider that fact as important and valuable as what happened to the civil population, especially Ayacucho's population.

Since most filmmakers -who are the directors and the screenwriters in almost every film analyzed in this research- draw on their own experiences and resort very little to official documents or sources, we have as a result the fact that the representation of the

Internal Armed Conflict is made from a personal point of view, becoming not a representation of what happened, but of an idea the filmmakers have of what happened.

A very selective memory

Peruvian's memory of the Internal Armed Conflict has been in dispute, almost since it ended. The CVR was watched with distrust, both from Ayacucho's people -who saw it as a new foreign entity- and the militaries -who saw it as a group of leftist intellectuals, coming after them. The CVR's report has been criticized, even before the Commission turned it into the government. But not only the report is disputed, but also the several versions of what happened. Civilians from Ayacucho and other parts of the country feel the different governments abandoned them during the Internal Armed Country. In contrast, the military feel they are taking all the blame, and nobody recognizes their sacrifice during that era.

As said before, these disputes have hampered the possibility of having a story that can become the official history on books to be told to the new generations. That is why cultural products are the ones building the memory of that era.

Memory is selective. It is made of things that are stressed and things that are forgotten. We have seen that in these films, the stories told remember a set of specific actions, but forget and silence other ones, and those silenced are important ones.

The first thing that stands out is the fact that the Internal Armed Conflict is remembered in these films as something that happened to urban males, who are always victims of the events, events which they did not want or had anything to do about, events that are proposed as something that comes "from outside" their own lives. Almost no film addresses how the conflict started, or what caused it. The films focus on the ongoing violence and how it affects their main male urban characters. And they are depoliticized characters, with no ideology or political position, which gives them an aura of neutrality.

Women are not absent from these stories, but there are no female main characters in the stories. At most, a couple of them share their importance on the story with a male character. They will also be victims of torture and mainly rape, but the interesting thing in these films, is that several female characters will be the ones looking for justice -and not getting it- but not for themselves and because of the violence and damage suffered, but for their male relatives, taken prisoners, kidnapped or disappeared. It seems that whatever happened to the women in these films is not as crucial as to whatever happened to a male character. This can be partly due to the fact that most directors and screenwriters are men. Even when we have that women directed two films, the stories were written by men, and they ended up telling a story from a male perspective.

The way these films represent what happened to women during the Internal Armed Conflict silence their hardship and misfortunes. They show better resilience than males, and some are shown as trying to do something to overcome what they have to go through. However, we cannot forget that their presence in the stories is only a third of male characters, which stresses the fact that these films are male stories, about what happened to the male victims, and what their suffering was.

Something similar happens to rural characters, peasants who exist in several films, but seldomly the story is about them, what happened to them, or what they did to survive. They appear in the stories as part of the population that "also suffered" as did the urban

population, as background or part of the scene's extras. As happens with female characters, this way of representation of the peasants takes away not only what happened to them, but also what they did during the Internal Armed Conflict. There are few references of the rural organizations that confronted the terrorists and became part of the vital strategy to defeat them, in partnership with military forces.

An interesting fact is that in the films analyzed there are no antagonists which are peasants. The source of the evil and the male urban victims' suffering are the militaries, the terrorist, or even another urban character. It seems that there is no agency on the peasant, as well as there is no evil in them. In the same way that the stories about their fight is set aside, no mention is made on these films of the peasants own and troublesome interests, which made them betray fellow peasant communities, or support the terrorist during the first years of the Internal Armed Conflict. This can be seen as a paternalist position from the urban directors toward rural population, who are represented as submissive and pure of heart.

These urban male tales do not challenge or problematize any of the problems faced during the Internal Armed Conflict. Things are black or white, with defined and restricted characters as the innocent and helpless victims of the conflict. Not even racism, which is considered a primary problem for the violence and human rights violations during that period, is really problematized in the films. Racism is addressed in the same way women's problems or peasant suffering is, by naming it, talking about it, or saying it exists, but not making it a topic of the film's main argument. The fact that peasants are not part of the main stories, is a way of racism, but not even when faced with that fact do filmmakers address or seem to be aware of the issue.

Taking away the importance of the peasants and women struggles during that period, giving little or no value to what the military went through, and representing them along with the terrorist as the sole perpetrators of that period, allow the urban males to become the ultimate victims of the Internal Armed Conflict. They are the ones that deserve to be heard and tell the story, which is no small thing, because, as Agüero stresses, "in a Country as Peru, where having any kind of status is so hard, having the victim status may at least be something" (Agüero, 2016, p. 116).

To close this work, let us remember that memory about the Internal Armed Conflict in Peru is being built through cultural products. As such, they are being used to teach about the past in education institutions. They do represent facts that happened during those years, we do not challenge those facts. However, our interest has been in what is not being told, because if these films are part of the Peruvian cultural memory, regarded as footprints or clues to construct the past, we must stress that the footprint is not the object nor the fact. A partial one may lead to an incomplete and flawed memory.

Looking at these films as part of the cultural memory, as traces to build the facts of the past, we can say that the leading voices and memories are those of urban individuals, leaving most memories of those who suffered the most (rural individuals) as a second level or background part of the memory. And the same thing can be said about the representation of women.

The past of the military members during that period is also rejected or rather remembered as perpetrators. The social pressure makes it hard for civilian filmmakers to tell a story that depicts a military member not as perpetrators, so any representation

different from that, must be made by themselves, or give them a very brief participation in the story.

Furthermore, there is no voice allowed to remember or hear the terrorist side. Anyone who dares to tell anything about the terrorist, besides that they were murderers, can be pointed out as a terrorist supporter. They have no one to speak for them, and a vast group of Peruvians do not want to listen to them. Only those who present themselves as the real victims -denying the category to anybody else- are allowed to build a memory of the Internal Armed Conflict.

Those who build these representations construct a truth's regime, in terms of Foucault (1979), where the representation of the victim as protagonist is configured, the violation of human rights and lack of justice is the main action, and the consequences are a complete impossibility for reconciliation. These films reflect the fact that in Peruvian society it seems that nobody wants to start a real dialogue about the Internal Armed Conflict period, because they are not willing to listen to the others.

The films analyzed for this work are part of that one-sided inexistent dialogue, and denying or silencing part of the memory, may have dramatic consequences. If we have a rural population denied its voice, agency, or ideology, it could lead to deepening the peasants' situation in the impoverished region of Peru; if we represent terrorists just as madmen or fanatic people with no motivations or political reasons for what they did, we will never be able to prevent a new movement as Shining Path. Unresolved situations as such may build a possibility of a new resurgence of a period as the one we have lived at the end of the past century. Didion tells us that "pain is a place we don't know until we get there" (Didion in Dunne, 2017). The Internal Armed Conflict period were painful times, and Peruvians do not want to return to them. But if we build a partial memory and silence part of what happened, we may dangerously be going back to that place.

References

- Agamben, G. (1999). *Remnants of Auschwitz 2002*. New York: Zone books.
- Agüero, J. C. (2016). *Los rendidos. Sobre el don de perdonar*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Bal, M., Crewe, J., & Spitzer, L. (1999). *Acts of memory*. Hanover: University Press of New England.
- Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Cadenas, T. (2016, October 28). *Mis películas no hacen apología del terrorismo*. El Comercio. Retrieved from <https://elcomercio.pe/luces/cine/mis-peliculas-apologia-terrorismo-276102-noticia/>
- CVR. (2004). *Hatun Willakuy*. Lima: Idehpucp.

Dettleff, J. A. (2015). Male frailty on peruvian tv fiction: La reina de las carretillas a case study. *Cuadernos.Info*, (37). <https://doi.org/10.7764/cdi.37.815>

Dettleff, J. A. (2020). Ausencia de justicia e imposibilidad de reconciliación en el cine de postconflicto peruano. *Cuadernos Del Claeh*, 39(1). <https://doi.org/10.29192/claeh.39.1.5>

Dhoest, A. (2007). Identifying with the nation: Viewer memories of Flemish TV fiction. *European Journal of Cultural Studies*, 10(1), 55–73. <https://doi.org/10.1177/1367549407072970>

Dunne, G. (2017). *Joan Didion: The center will not hold*. USA: Netflix.

Erl, A. (2008). Cultural Memory Studies: An Introduction. In A. Erl & A. Nünning (Eds.), *Cultural memory studies* (pp. 1–15). Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co.

Erl, A., & Nünning, A. (2008). *Cultural Memory Studies*. Berlin: Walter de Gruyter.

Feld, C. (2004). Memoria y televisión: una relación compleja. *Oficios Terrestres*, (15–16), 70–76. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46029>

Field, S. (2005). *Screenplay. The foundations of screenwriting*. New York: Delta-Random House.

Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder* (2nd ed.). Madrid: La Piqueta.

Gálvez, H. (2006). Entrevista a Palito Ortega Matute. *Cinencuentro*. <https://www.cinencuentro.com/entrevista-palito-ortega/>

Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. México: Anthropos.

Jelin, E. (2002). Historia y memoria social. In *Memorias de la represión*. Madrid: Siglo XXI.

Lamas, M. (2018). *Acoso ¿Denuncia legítima o victimización?*. México: Fondo de Cultura Económica.

Lerner, S. (2008). A cinco años de la presentación del informe final de la CVR del Perú. In *Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* (pp. I–X). Lima: Idehpucp.

Lira, E. (2010). Trauma, Grief, Reparation and Memory. *Revista de Estudios Sociales*, (36), 14–28. <https://doi.org/10.7440/res36.2010.02>

Martínez, T. E. (2000). *Ficciones verdaderas. Hechos reales que inspiraron grandes obras literarias*. Buenos Aires: Planeta.

Mujica, C. (2007). La telenovela de época chilena : Entre la metáfora y el trauma. *Cuadernos de Información*, 21, 20–33.

Neiger, M., Meyers, O., Zandberg, E., Naiger, M., Neiger, M., & Naiger, M. (2011). On media memory : collective memory in a new media age.

Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce.

Rose, G. (2012). *Visual Methodologies* (3rd ed.). London: Sage.

Sturken, M. (1997). *Tangled memories: The Vietnam War, the AIDS epidemic, and the politics of remembering*. Univ of California Press.

Van Dijk, T. A. (2009). *Discurso y poder*. Barcelona: Gedisa.

Vich, V. (2015). *Poéticas del duelo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Weingarten, M. (2006). *The gang that wouldn't write straight*. New York: Goodreads.

About the author

James A. Dettleff is an Tenured Audiovisual Professor at Pontificia Universidad Católica del Perú, with an MFA in Film at Ohio University and a Ph.D in communications at Universidad Católica de Chile. His research areas include TV series and films, cultural memory, the internal conflict in Peru, and representation and identity.

Girls On Key

How female spoken-word poetry is driving the participation of women in literature¹

Rejane Pivetta de Oliveira
Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS)
Tatiana Borges da Cruz
Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS)
DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/7466>

Abstract

This article examines the spoken-word poetry movement carried out by women in *saraus* (soirées) and slams, focusing, more specifically, on the Sarau Nosotras, which occurs in the Porto Alegre literary scene. The interest is in observing the event as a space of poetic performance (ZUMTHOR, 2001) closed to male participation, based on a critical perspective that contemplates the identitarian turn triggered by the feminist explosion (HOLLANDA, 2018) and the emergence of representations of peripheral subjects (SPIVAK, 2010; KILOMBA, 2019). In this context, the aim is to demonstrate that the intense participation of women in the spoken-word poetry scene, which is amplified by the digital universe (CASTELLS, 2013), places new agencies on the agenda, giving visibility to a production that challenges the canonical tradition of literature as a production of narrative and memory.

Keywords: *Sarau* (soirée); Slam; Poetic Performance; Memory; Female Protagonism.

Introduction

*Um livro de poesia na gaveta não adianta nada
Lugar de poesia é na calçada
Lugar de quadro é na exposição
Lugar de música é no rádio
Ator se vê no palco e na televisão
O peixe é no mar
Lugar de samba enredo é no asfalto
Lugar de samba enredo é no asfalto
(Sérgio Sampaio)*

*[A shelved poetry book is a load of talk
Poetry's place is on the sidewalk
A painting's place is in an exhibition
Music's place is on the radio
Actors are seen on stage and on television
Fish are in the ocean
Samba's place is on the street
Samba's place is on the street]*

Where is the literature produced by women? In Brazil, up to the end of the 20th century, despite women always having written and published, it was still difficult to be certain that these works would be found in bookstores and libraries. They simply did not appear as part of the collection of national literature, on account of the masculine cultural hegemony inherited through centuries of domination by the patriarchal colonial mentality that reduced women to an inferior position, relegating them to invisibility in the intellectual and artistic field. Memory was not told by women – at least not in books. Today, already at the end of the second decade of the 21st century, we still cannot say that

¹ Translated by Marco Alexandre de Oliveira and Cláudia Flores Pereira (Lectura Traduções)

the literature written by women is perfectly integrated into the publishing industry. Women's writing is not circulated equally, despite the growing number of literary movements and collectives or literary labels attentive to this audience that are beginning to be published in the country.

Research has shown that, in matters of gender representativeness, the contemporary Brazilian literature produced between the last decade of the 20th century and beginning of the 2000s is very homogenous. The researcher Regina Dalcastagné (2012), in her analysis of Brazilian novels in the period of 1990-2004 published by the biggest publishers in the country, verified that 120 in 165 authors are men, 72.7%, and that 93.9% of the authors are white, middle-class, and reside in São Paulo or Rio de Janeiro. Where would the production of women be, then, especially black, peripheral, LGTB women? The lack of visibility of this production in the important literary magazines and circles certainly does not occur because of its inexistence, since an effervescent scene is moving literature outside hegemonic spaces.

It is in the *saraus* (soirées), slams, and virtual communities that Brazilian women are “opening up,” a concept formulated here to illustrate the contemporary movement of vocalization of memory and narrative, whether ancestral, or collective, of an insurgent speaker who, at the same time in which she does not obey a literary canonical standard, forces the boundaries of this canon, demanding representativeness in narrative and in voice. The arrival of slam poetry in Brazil, the insurgence of peripheral identities, the feminist wave, and the expansion of social movements through the digital universe have strengthened literary collectives of women in the country, whose productions seem to converge in common themes such as violence, racism, and sexism. These are a few observations that come into view when we look at the scene of *saraus* and slams led by women, which this article will analyze. The focus is on the Sarau Nosotras, which was created in 2018 by Tatiana Cruz and Lau Patrón in the Porto Alegre cultural scene as a space of experimentation, production, exchange, and audition of original, 100% feminine poetic material, without the gaze – and the validation – of a man. In the context in which women's authorship appears historically as minoritarian, this study considers feminine literary experimentation at the cross-section of spoken word poetry, far from the domain of two traditionally consecrated agents: man and the book.

In this context, to reflect on the Nosotras experiment means to observe the entry of new voices, memories, narrative, experiences, and languages, in order to compose a broader mosaic of literary production, including women and black, trans, and peripheral women. To consider the Sarau Nosotras involves getting to know it based on its own dynamics, taking care not to incur the risk of interpreting it abstractly in light of theories that silence its voice, by transforming it into an object of imposition of knowledge. As Bourdieu (1996) reminds us, the value of the theory is not in its capacity to explain, but in its power to alter the way that we read and apprehend the world, extracting from the object the method by means of which it presents itself in its vivacity, not detached from practice. The inspiration is to follow the trail of Spivak (2010) in the work of constructing the means through which the oppressed subject can speak and make itself heard, by making visible the traps imposed by the structures of oppression, which are responsible for the production of subaltern subjects and for the silencing of their voice. Gradha Kilomba, referring to the situation of black women, says it is necessary to fight the absolute power of the dominant discourse of the white master without, however, falling

into the romanticization of resisting subjects. Reinforcing Spivak's position, Kilomba argues that the "goal is to challenge the simple assumption that we can recover the point of view of the subaltern" (2009, p. 49²).

The countless cultural manifestations led by peripheral subjects open new channels of expression, identification, and aesthetic sharing that potentializes the loci of enunciation of these subjects, agents of their own voice, in the struggle to break the normative order that silences them and keeps them from being heard. In this context, one of the aspects of contemporary literary production refers to the fact of being accompanied by a political-social project and to varied forms of activism. Such is the case, for example, of the entrance on the scene of marginal literary voices (Nascimento, 2009) and the feminist explosion (Hollanda, 2018), movements that question canonical aesthetic models and hermetic identities of European, bourgeois, masculine and cisgender origin. We furthermore consider the experience of the rise of the digital sphere, since social networks and connections at the global level expand the possibilities of cultural exchanges and the autonomy of social movements (Castells, 2013). The first part of this paper considers the literary scene that composes the movement of spoken word poetry, by incorporating aspects about origin and about the forces that act for its appearance, thus highlighting the arrival of slam in Brazil. It also deals with the identitarian turn of the feminist movement as of 2010, which carries with it the demands of black and peripheral women, as well as the arrival of groups marginal to literature and the rise of social networks as a way to mobilize memory and art promotion.

In the second part, the paper investigates the dynamics learned during the realization of the eight editions of the Sarau Nosotras, which serve as a corpus for this analysis by means of the observations by one of the authors of this article and cofounder of the event, focusing on the initiative as an unprecedented collective experience of hearing only women, who are especially local, especially peripheral, in her task of promoting poetry. Thus, the researcher focused on the scene by combining ethnographic tools in order to make observations about the experiment, which involved collecting audio recordings of spoken word poetry performed in the act, interviewing women poets, taking notes about the discussions of producers during meetings, and analyzing the changes in audience, topics, and invited poets in terms of race and diversity. This decision allowed the observer to view the scene as a stage of agents who are forcing, in the present moment, the limits of what can be considered literature, in an allusion to the pathways presented by Spivak, as previously mentioned. The idea of an ethnographic methodology from Spivak's inspirational point of view has put the researcher in a condition of someone who listens to the voices of the oppressed, collecting, thus, the material of their themes, audiences, languages, and needs in terms of poetic representativeness.

The consideration of this phenomenon seeks to analyze especially the concepts that structure the idea of poet in the context of an event of spoken word poetry, based on the axis centered on the construction of a "persona" connected to a "self" with awareness, whose speech, in a cross-section of gender, embraces a community of women, black women, trans women, and other related minorities. In these terms, literature is considered in its anthropological feature, as performance that takes place in the presence of bodies and voices (Zumthor, 2001), which are marked by differences in gender, class, and race.

² The original quote in Portuguese reads: "objetivo é desafiar a simples suposição de que podemos recuperar o ponto de vista da subalterna."

The attention is turned to the purpose of constructing an identity that confronts the places of hegemonic literary production and reveals memories. The attitude of challenging traditional systems of literary representation requires opening the circle to the new voices that arrive, breaking the silence and demanding to be heard.

Theoretical discussion

Many things have changed since 1976, when the Rio Grande do Norte singer recorded the song placed as an epigraph in this article, during the dictatorship. The cultural industry was still organized in an analogical sphere dependent on radios, TVs, a traditional book market, and the street had a fundamental importance for the committed artist. With respect to literature, this moment of advancement of the technologies of reproduction and mass media is echoed in the movement of marginal poetry in the 1970s, contributing to the desacralization of the book and traditional forms of circulation of poetic production, which comes to be distributed in homemade editions directly to an uninitiated public. These new so-called marginal expressions make use of a repertoire that incorporates communication strategies of mass media in unprecedented fashion, disturbing “the peace of literary criticism³”, as Teresa Cabañas (2005) affirms. The unsuitability of the 1970s marginal poets in relation to the canon, without, however, placing in check issues of race, gender, and class, represents a point of inflection in the standards of aesthetic sensibility, in the aura of erudition and transcendence that has always surrounded poetic language, echoing Sérgio Sampaio’s samba: “A shelved poetry book is a load of talk, poetry’s place is on the sidewalk.”

In the 21st century, the demand for a more democratic and representative art of different social voices gains not only the street but also the alleys of the peripheries of the large urban centers of Brazil, mostly in São Paulo. The movement of peripheral marginal literature was featured in three special numbers of the *Caros Amigos* magazine edited by Ferréz in 2001, 2002, and 2004, which include texts that give “voice to the social group of origin of the writers” (Nascimento, 2009, p. 105)⁴. The intense cultural activity of the periphery, in the wake of hip hop, grants literature a meaning indissociable from action, keeping in mind a politics of intervention in reality. It concerns a literary phenomenon constituted, at the same time, as a cultural, social, and identitarian affirmation of the periphery, challenging sacred places of literature, whatever they are, the “mansions, libraries inaccessible to the eye, shelves of bookstores that children cannot enter barefoot⁵”, as proclaimed by Sérgio Vaz, the creator of the Sarau da Cooperifa, which has been happening since 2001, one of the oldest and most visible poetry events in the peripheral culture scene. Ever since, poetry has been progressively taking over bars and alleys, gaining confidence and losing discretion, until becoming a show, a process marked, with the arrival of slam, by an intense participation of women.

This movement in Brazil begins with the intervention of the actress Roberta Estrela D’Alva. In 2008, she was in New York doing research about hip hop for a play, when she went to attend a very peculiar tournament, a poetry tournament called slam that was

³ The original quote in Portuguese reads: “o sossego da crítica literária.”

⁴ The original quote in Portuguese reads: “voz ao grupo social de origem dos escritores.”

⁵ The original quote in Portuguese reads: “casarões, bibliotecas inacessíveis a olho nu e prateleiras de livrarias que crianças não alcançam com os pés descalços.”

nothing less than a battle of original poetry, performed with the voice and the body, in which the competitors recite poems in front of an audience, during a previously established period of time, and the winners are chosen in accordance with the decision of a jury, which is generally assembled on the spot, including people from the audience. Created by Marc Kelly Smith, a construction worker passionate about poetry, slam was born in 1986 as a show, the Updown Poetry Slam, in a bar on the outskirts of Chicago, and it quickly spread to other cities, coming to earn the attention of Roberta Estrela D’Alva. Returning from the United States, the actress brought in her luggage a poetic movement to implant in the peripheral communities of São Paulo, where gender and racial diversity was an emerging topic, as she comments in an interview with the site HuffPost Brasil, in October of 2018: “What most called my attention was the diversity. Because there were all kinds of people, several topics, and everyone had a different way of expressing themselves.”⁶ Arriving in Brazil, Roberta Estrela D’Alva did not find anything similar and decided to create the ZAP Slam (Zona Autônoma da Palavra) [Autonomous Zone of the Word].

Although some important rules of slam are still the same as those determined by Marc Kelly, in 1986 — not to use of costumes, accessories, props, or musical accompaniment, only recite original texts while respecting the predetermined time for each tournament —, in Brazil, in contrast to the United States, Europe, and Australia, the poetry battle was not restricted to clubs and closed spaces. In the country of Sérgio Sampaio, of *Cada Lugar na sua Coisa* [Every Place in its Thing], the competition ended up on the streets, plazas, and even under bridges. Since the creation of ZAP, in 2008, until 2020, according to data from the collective, there have already been more than 200 slams happening periodically in Brazil. She associates this success with a character that she considers revolutionary in spoken word poetry:

What slam has is this non-conventional education, you learn with the others, languages, ideas, and you are not at school, but you are. People have a notion that they are educating themselves, otherwise the Roosevelt plaza would not be filled with 800 people on a Monday night to hear a poem. And they went to hear with their own money, there is no incentive, no propaganda, nothing. What is that? If that is not a revolution. I do not know what is. (Estrela D’Alva, 2008)⁷

⁶https://www.huffpostbrasil.com/2018/10/21/roberta-estrela-d-alva-a-voz-pioneira-nas-batalhas-de-slam-pelo-brasil_a_23566380/, accessed in October 2019.

⁷The original in Portuguese reads: “O que o *slam* tem é essa educação não-convencional, um aprende com os outros, as linguagens, as ideias e você não está na escola, mas você está. As pessoas têm uma noção de que estão se educando, senão a praça Roosevelt não bateria 800 pessoas em uma segunda à noite para ouvir poema. E foram para ouvir com seu próprio dinheiro, não tem incentivo, não tem propaganda, não tem nada. O que é isso? Se isso não for revolução eu não sei o que é.”

The spoken word poetry of slam⁸, in the Chicago-NYC-São Paulo connection, also arrived at the Viaduto do Brooklyn, in downtown Porto Alegre. The scene took place on the street, in the year of 2018, with many women on the microphone.

The writer, existentialist philosopher, and philosophy professor Atena Beauvoir “opened” her voice. She is a poet, one of the first transgender women to make a name for herself in the country’s slam scene. She recites aloud verses about the fetichization and violence to which the bodies of trans women are exposed.

In Porto Alegre, the slam movement led by women was organized soon after Roberta Estrela D’Alva’s arrival in Brazil and the creation of ZAP. When a slammer says that gathering so many people in one day of the week to listen to spoken word poetry is a revolutionary act, and emphasizes that no one gives voice to anyone because everyone has a voice, highlighting that the microphone is an instrument of power, it is easy to understand why women, including transgender women, sought a space in the movement immediately. In a country where the book market publishes mainly men, most of whom are white, cisgender, and from the central part of the country, as previously mentioned, it is fundamental to open spaces for the voice of women, which is not always printed in books.

At the margins of the book market, the *sarau* movement has grown all around Brazil. As the researcher Lucía Tennina reminds us in the book *Cuidado com os poetas! Literatura e periferia na cidade de São Paulo* (2017) [Beware of Poets! Literature and Periphery in the City of São Paulo], *saraus* are not a contemporary event, they have existed since the 19th century, when artists and intellectuals promoted dance, music, or literature events in their homes or art centers. More than an art encounter, it was a social event that exposed the status of a country under development, contrasting a rural Brazil, which we wanted to leave behind, with an urban and cosmopolitan Brazil, inspired by Europe.

In the 20th century, however, the *saraus* practically disappeared, returning strongly at the turn of the 21st century. In Porto Alegre alone, it is possible to count more than a dozen of them. The oldest one, the precursor, *Sarau Elétrico*, goes back to the year of 1999, and remains active on Thursdays at Ocidente Bar. Other poetry events started, some disappeared, and others remained with some regularity, including the *Sarau Voador*, *Sarau do Futebol*, *Sarau Erótico*, *Sarau Pelado*, *Sarau das Minas*, *Sarau da Clara Corleone*, *Sarau das Deusas Mundanas*, *Sarau Alice*, *Sopapo Poético* and *Sarau Nosotras*, about which we will discuss here in more detail.

Just as in slam, and maybe due to its influence, the poetry events performed by women in the city have become arenas for “opening voice.” Unlike the *Sarau Elétrico*, in which reading encompasses, in varied fashion, prose and poetry, in a reading tone, in a paused fashion, with a stage and an audience formally established and with no opening to the reading of original texts, the poetry events starred by women immediately took on the

⁸Although there is hybridization between slam poetry and rap – the social themes are similar and some artists perform in the same scenes –, there are important differences. As Price-Styles (2015) reminds us, rap is a poetic modality in which musical accompaniment is necessary. In the case of slam, musical accompaniment is not allowed, the performance being based on the body and the voice. Just as rap is to hip hop culture as artistic expression, slam is also to the culture of spoken word, with a focus on speaking and not singing. The cultures of both hip hop and spoken word share the same lineage: the rhythm and orality of black cultures.

character of oral narratives, spoken word poetry, memory and poetry circles, an opening for the exchange of experiences and the promotion of the production of local authors.

It is important to highlight, however, that this movement with female protagonism in poetry events starts a little later, almost 15 years after the debut of the *Sarau Elétrico* in Porto Alegre, which can be associated with two important phenomena: the rise of social networks and the most recent feminist wave known as “difference feminisms,” “which question the universality of the white heterosexual perspective” (Hollanda, 2018, p. 242)⁹, whose speeches reverberate in social media campaigns. What we see is a new universe of dissemination of literature made by women in the digital sphere, a phenomenon that generated the term – and the hashtag – #instapoets (artists that use Instagram posts to publicize their works). Simultaneously, around 2015, an affirmative feminist movement spread in society impacting the arts globally: women in cinema, literature, and music came to demand more representativeness in the art market, promoting hashtags that denounced situations of harassment, such as #metoo, or calling for greater attention to the reading of works written by their peers, such as the #leiamulheres (#readwomen) movement.

If, on the online platform, women started publicizing and following the profile of other women writers, creating virtual support communities, in the offline sphere, this demand ended up outlining the formation of literary collectives with this revindication. Therefore, important poetry events appeared in the Porto Alegre scene, such as the *Sarau das Minas*, in 2017, and the *Sarau das Deusas Mundanas*, in 2015, events that commonly feature the reading of women’s production only. In this movement, there is the configuration of a new poetic persona, a woman with an insurgent lyrical self, requiring representativity and contemplating individual narratives, which are amplified into collective issues. If, in the online environment, the format is visual, with all type cards or conceptual photos following manifesto poems, sometimes videos with poetry recitation, outside the virtual network, the body and voice in performance act as a way to fix this poetic persona and take poetry from its austere atmosphere to a performance setting, where the poet brings the intimate to the circle, establishing the idea that “the title of poet is a kind of community recognition that is self-attributed and imputed by the peers of the *sarau* in consideration of the link and assiduity of participation,” as Érica Peçanha do Nascimento (2011, p.76)¹⁰ explains, referring to the *saraus* on the outskirts of São Paulo.

This atmosphere of an identitarian turn, responding to the aspirations of a more complex feminist agenda in the arts and having the digital arena as a means of dissemination, is the registered trademark of the poetry events performed by women in 2017 in Porto Alegre, culminating in the birth of the *Sarau Nosotras*, in September of 2018. Concepts such as literary persona and space of belonging are fundamental to understand the unprecedented model that *Nosotras* founded in the city, reducing the importance of two canonical agents, the published book and the male gaze, in the validation of women’s poetic production. Just as in the poetry events on the outskirts of São Paulo, which were studied by Tennina (2017), the other events that emerge from peripheral areas bear the mark of encounters that link literature to the self-esteem of

⁹ The original quote in Portuguese reads: “feminismos da diferença”, “que interpelam a universalidade da perspectiva branca heterossexual.”

¹⁰ The original quote in Portuguese reads: “o título de poeta é uma espécie de reconhecimento comunitário, autoatribuído e imputado pelos pares do sarau em consideração ao vínculo e assiduidade da participação.”

socially excluded groups. Therefore, *Nosotras* is included in this category of literary event, which is not only a space to recite poetry, but also an agent for the promotion of poetic personas that take a position in the literary field and demand representativeness, as pointed out by Regina Dalcastagnè:

The key is to understand that it is not only the possibility of speaking, which is covered by the precept of freedom of expression and incorporated into the legal order of all western countries, but the possibility of “speaking with authority,” that is, the social recognition that the speech has value, and therefore deserves to be heard. (Dalcastagnè, 2012, p.17)¹¹

Thus, what would a poetry event in which no men were allowed be like? Furthermore: what would it be like to experience the sensation of writing and sharing poetic productions without a male gaze validating the authorial production of women? Also, how what would it be like to do this while contemplating the different implications of being a woman in the world, considering black women, those who live in peripheral areas, trans women, or women who love other women? Thus, in an attempt to respond to these concerns, the manifesto of the *sarau* was created and the definition of what it would come to be: “*Nosotras* is much more than a *sarau*. It is a collaborative event made by women, for other women, with the purpose of poetically opening voices. It is about leaving fear aside, sexuality, self-love, and being together, alive, strong, and powerful. It is about collectivity.”

In order to handle this space of belonging, the first pact established in *Nosotras* was regarding the safety of the regulars and the guarantee that it would be a 100% female encounter, including transgender women. Through a partnership with Nuwa, a 100% female business club and co-working space, in which the entrance of men is prohibited, it was possible to obtain an address without them.

The format of the event consisted of a circle, with no stage or audience, with two cicerones, the founders, and guests, not necessarily poets, but leaders of feminist movements, who opened the poetry reading circle about a specific theme previously advertised on the Facebook page of the event, which was linked to the Sympala sales ticket platform (it was necessary to charge R\$ 20 per ticket in order to pay for security, cleaning, transportation, and meals for the guest speakers). In addition to reading poems, this moment also provided the exchange of experiences on the theme proposed for the night, which could be sexuality, fear, violence, sorority, maternity, and self-esteem, among others. Next, the circle was opened for the reading of original works by the regulars, who were invited to share details regarding their production, related feelings, questions, and desires. Finally, there was a final attraction called “Abrir Voz” (Opening Voice), which was a continuous, 10-minute speech by a woman that could subvert any stereotype related to the theme.

Held on one Thursday every month, from 7:30 to 10 PM, *Nosotras* was always crowded with a waiting line, therefore proving that a safe poetry space to “open voice”

¹¹ The original quote in Portuguese reads: “O fundamental é perceber que não se trata apenas da possibilidade de falar – que é contemplada pelo preceito da liberdade de expressão, incorporada ao ordenamento legal de todos os países ocidentais –, mas da possibilidade de ‘falar com autoridade’, isto é, o reconhecimento social de que o discurso tem valor, portanto, merece ser ouvido.”

and exchange memories and literary experiences was really necessary among local women, gathering more than 50 of them in each edition, from 18 to 80 years old. Among the experiences and memories shared, some recurrent themes were freedom and autonomy over the body, sexuality, motherhood, beauty standards, *machismo*, and violence. It was possible to see the birth of a “speaker” with different perspectives of gender, with a highly biographical character, based on an ancestral poetic genealogy, in narratives highly charged with orality and memory.

Unlike a slam – which supposes a battle, a competitive character in which a good performance includes both the theme and the voice and body action while reading –, in these *saraus*, speaking loudly, moving the body, performing is not necessary. Many readings happen in a low voice and, even so, they capture the attention of the participants, who remain silent respecting the listening experience. It is precisely the sharing of the poet’s original production that is revered.

In any case, it was interesting to see that, among the audience, there was a group that was not used to going to *saraus* and slams in the city and another group that was part of this scene, only listening or eventually reading, also. In the former group, what called attention was the fact that the event was closed to men, but, little by little, and timidly, the members of this group said that they felt safe to take a notepad out of their purses or grab their cell phone to read texts that they had written and never shared with anyone. The integration of this novice group in the scene with the more experienced members who were used to performing poetry out loud in *saraus* and slams generated an interesting phenomenon, a modulation of the poetic voice, which became less inhibited, freer, and performative, in an “opening voice” that came to respond to a collective space of belonging and came to use the artifice of orality, which can be here understood in the formulation reviewed by Zumthor (2001): “I prefer the word *vocality* instead of *orality*. Vocality is the historicity of a voice: its use (...) is less about ‘oral poetry’ than the poetry of a voice universe. Or rather, we distinguish the communication *situation* (...) and the communication *environment*” (2001, p.127)¹². Lucía Tennina reinforces this concept, especially in the peripheral *saraus*, explaining that “The word, moreover, is understood, according to Deleuze (2003, p. 79), as a state of the body, is a type of idea that represents a thing and that corresponds to a knowledge that affects the body” and adds “The conception of the word, according to the language spoken by the people on the streets, is not only considered as a element of communication, but also and mainly of interpellation” (Tennina, 2017, p. 98)¹³. This review entails looking at the movement of “opening voice” in the *saraus* not so much from the point of view of an individual speaker, but from a persona composed from a whole.

Another important aspect of a *sarau*, with regard to the concept of vocality, is the awareness on the part of more frequent participants in the circuit, of the differentiation between the written text and the recited text, in form and style, and its impact on the

¹² The original passage in Portuguese reads: “à palavra *oralidade* prefiro *vocalidade*. Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso (...), trata-se menos da ‘poesia oral’ que da poesia de um universo da voz. Ou melhor, distinguimos a *situação* da comunicação (...) e o *ambiente* de comunicação.”

¹³ The original passage in Portuguese reads: “A palavra, além disso, entende-se, segundo Deleuze (2003, p. 79), como um estado de corpo, trata-se de um tipo de ideia que representa uma coisa e que corresponde a um conhecimento que afeta o corpo” [...] “A concepção da palavra, de acordo com a língua que o povo fala nas ruas, não somente é pensada como um elemento de comunicação, mas principalmente de interpeação.”

poetry circle. Gradually, at each edition of *Nosotras*, it was possible to notice that there was more care when choosing a poem to be read aloud and that could call the attention of the circle. Attributes connected with the oral tradition such as the content of a poem demanding something, encompassing a collective cause; reading as a recitation, with word repetition (sample); rhymes that create musicality; a repeated use of exclamation signs and onomatopoeias, seemed to get more applauses.

“for the memory of a thousand women
to remind you
that you shall not remain here
that even with your full breasts
of milk
of people
or of nothing
you still can do it
because the back that you carry
is made of resistance (...)”
Patrón 2018¹⁴¹⁵

In *Oração* (Prayer), the writer and poet Lau Patrón, one of the founders of *Nosotras*, uses resources that refer to an attribute of spoken word poetry: the conception of a poet persona that belongs to a space, from which she obtains protection, where she lives collectively and supplies this collectivity with a genealogy, with a wealth of other thematic references and poets that authorize a certain agenda, a manifesto.

In addition to the collective voice, the poem, as the main character of the *sarau*, also introduces a speaker that seeks to break stereotypes and seems to keep ever alight a flame of discomfort, of a conflict of positions. The great truths and homosocial speeches (whoever said that it should be this way?) are questioned – and this is also reinforced by the theme chosen itself at each edition of *Nosotras*, which calls for a listening to new voices from new perspectives. It is evident that the call of the female subject of the *sarau* is confronted with difference – there is no more room for denial –, in a collective effort to recreate the concept of woman within more complex paradigms. In this context, the condition of black women is one of the demands. As Lucía Tennina reminds us, “the particularity of this group resides in the fact that they not only suffer from class exclusion, but also gender exclusion. (...) It is from this double exclusion that writers articulate their speeches, so as to overcome the condition of being ‘subject to a position’ in order to also have a ‘subject position’” (Tennina, 2017)¹⁶.

¹⁴Poem read in many editions of *Sarau Nosotras*, published in <http://www.clandestina.com.br/conteudo/noticia/39>, viewed 14 September 2018.

¹⁵ The original quote in Portuguese reads: “que a memória de mil mulheres/ te lembre que aqui não ficas/ que mesmo com teus seios fartos/ de leite/ de gente/ ou de nada/ ainda podes/ porque é feita de resistência/ as costas que carregas (...)”

¹⁶ The original quote in Portuguese reads: “a particularidade desse grupo reside em que elas não somente sofrem exclusão de classe, como também a de gênero. (...) É a partir dessa dupla exclusão que as escritoras articulam seus discursos, a fim de superar a condição de estar ‘sujeitas a uma posição’ para virem a ocupar também elas uma ‘posição de sujeito.’”

The issue of crossing identities within the scope of feminism had already been discussed since at least the final two decades of the 20th century¹⁷; In the 2000s, intersectionality definitively became part of the feminist agenda and of daily activism, clearing the way for a theoretical production of great epistemological impact, with authors such as Gradha Kilomba, whose book *Plantation Memories*, from 2008, is a mixture of subjective and poetic account with reflections on racism, psychoanalysis, postcolonial theory, and gender studies. The discourse of black intellectuals often arises, according to the author, “as a lyrical and theoretical discourse that transgresses the language of classic scholarship (2019, p. 59).

Faced with a 90% white audience, discomfort and the demand for more diversity led to a change in the organization of the event. It was clear that it would be difficult to incorporate more black women in the space of the *sarau*, which takes place in an imposing house in a privileged neighborhood of the city, without black women participating actively not only of the poetry circle, as guests, but also formulating themes and points of view in debate. Thus, the researchers and activists Leticia Campos, a psychologist, and Marlete Oliveira, an occupational therapist, joined the second cycle of Nosotras, in 2019, and asserted new points of view on the topics covered, leading to a reflection on issues such as the loneliness of black women, the fetishization of their bodies, afro hair, fat-shaming in black bodies, motherhood, slavery, and ancestry. The number of black participants increased to 40% after their arrival.

Today Nosotras is awaiting a means to obtain extra income so that, besides paying its costs, it can also pay for the intellectual work of women. Nosotras has also set up a partnership with a local publisher, Editora Zouk, for the creation of a label for original women’s poetry that would be named after the *sarau*. In the event’s dynamics, it is evident that it works as a space for agency, in which literary issues are intertwined with identity construction and social intervention projects, which gives the event an inseparably aesthetic and political dimension.

Final considerations

Regularly or with a few breaks, poetry events and slams in women’s voices and bodies were quickly established in Porto Alegre, as an expression of a scene of original feminine production. Women’s poetry came off the shelves and out of the drawers, even if the drawers here are only scribbles in diaries or interdicted feelings. “Opening voice” in a slam or poetry event configures a form of uncontested validation so that women who composed poetry and did not make it public could occupy the literary territory, as well as allow for a self-representation of minorities, whose histories seemed not to interest anyone.

Despite all the obstacles related to the Covid-19 pandemic, which put the events on hold, the cultural agenda of spoken word poetry in Porto Alegre does not seem to be retreating. As this paper shows, the social media sphere is driving the production and featuring women poets, providing them a platform through which they can share their

¹⁷ The approach to issues such as class, race, and gender relations is present in the discourse of African-American feminists such as Angela Davis, Audre Lorde, Patricia Hill Collins, and bell hooks, among others. In Brazil, we highlight the work of Lélia Gonzales, Maria Beatriz Nascimento, and Sueli Carneiro.

poems and also promote online *saraus* and workshops. Although the Sarau Nosotras has interrupted its editions because of the challenges related to how to monetize invited poets, especially in a social distancing scenario, other initiatives proceed. The Sarau das Minas, for instance, has started to promote online editions every Saturday night, with an average of 15 participants per night, and to introduce a workshop class via Zoom every Tuesday in order to help women gain more confidence in their writing.

As such, we seem to be faced with a phenomenon that interferes in the processes of the constitution of the literary system. In addition to an emerging production, that is, women authors who write and come to publish independently, by “opening voice” in poetry events and slams and promoting their production on the internet, there appears an audience thirsty to read its peers, which is organized both in the digital sphere and in poetry events such as slams. Why not make the most of such a segmented reading public and create labels that meet this demand?

In the local scene, despite the pause in the Sarau Nosotras, we can see that the outcomes of the event are alive. Editora Zouk, an important local publisher that has never published poetry before, has called attention to women’s production for the very first time in its history. Tatiana Cruz, the coauthor of this paper, for example, has been invited to be the first poet in the Editora Zouk catalog in 2021. Her book is being announced as the first step in the publication of women’s poetry next year by Zouk. Other participants of Nosotras are holding events online in order to promote slams via Zoom. This is the case, for example, of the Slam das Minas, an in-person initiative that has migrated forcefully to a Facebook platform during the quarantine.

In terms of local scenes, we can see other outcomes related to responses by younger readers and the educational system to a contemporary literature in transformation. This is the case, for example, of Santa Inês High School, located in Porto Alegre, which presented for the very first time two books written by slammers as recommended reading for their high school classes. The books are *Negra Nua Crua* [Black Nude Crude], which was released by the slammer Mel Duarte (2019), and *Querem nos calar – Poemas para serem lidos em voz alta* [They Want to Silence Us – Poems To Be Read Out Loud], which was published by Editora Planeta, gathering the power of the words of 15 women from different places and realities of Brazil — black women, white women, peripheral women, representatives of the LGBT movement, street artists, and feminists — with a preface written by the writer Conceição Evaristo.

In the national scene, for the first time, slammers had a role in the official program of the 2019 edition of the Paraty Literary Festival (FLIP), publishing books and further pushing the boundaries of what has conventionally been called Brazilian literature. Literary events, schools, universities, and publishers came to incorporate women writers in their repertoire of guests and studies, diversifying the mosaic of an otherwise monological, homogeneously male-centered tradition or production.

Experiments such as Nosotras allow the researcher to include a relevant note from subaltern voices, as inspired by Spivak’s theories: even though women decided to put other women’s voices together in order to promote more diversity in the literature scene, the Nosotras experiment can confirm the idea that some initiatives must be born in partnership with these voices since the beginning. The racial issues related to a point of view that considers the perspective of black women in the themes of Nosotras editions

has only made evident how cultural projects must arise from a consideration of intersectional feminist needs. The issues about monetizing the intellectual work of black and peripheral women poets put the whole organization of Nosotras in a dilemma. As white and privileged women, the cofounders were given a challenge to handle. This whole experience could elucidate research on how insightful and relevant the new theories about peripheral literature and intersectional feminism are for understanding the complexity of contemporary literature.

As these challenges come to the surface, the Sarau Nosotras, Sarau das Minas, Sarau das Deusas Mundanas, and Slam das Minas demonstrate that there is a new audience that is forcing a change in the literary canon. We can prove that women authors are successfully occupying literary territory, promoting representations of feminine identity in characters and narratives that, if they were not reaching the public en masse, now come to receive attention. In an interview with the *Revista Cult*¹⁸ in February of 2018, Regina Dalcastagnè recognizes this phenomenon as filling a void in what the canon represents as Brazilian literature and rejects any accusation of literary patrolling in these movements that grant visibility to women's authorship. "There is room for everybody," she says.

Today, it is impossible to think of a literature that leaves out the literary production of women, of black women, indigenous women, women of special needs, LGBT women, peripheral women. Not only literature loses, but also memory, the culture of a country, and ultimately, the community of readers, which ends up being interdicted as a character/theme of the literary production of its own country. Women "opening voice," opening spaces, forcing canonical boundaries are forces of the contemporary that open fissures and shed light on barriers of invisibility. To publish books or not, for many of the women who participate in poetry events, ends up becoming a secondary issue, considering the alternatives that they build, such as those revealed here. Nonetheless, for Academia, the issue has never been so pertinent: will so-called great literature be able to handle this mosaic claimed by this group of women and a new and growing audience? Literary studies have huge challenges ahead.

References

Agamben, G. (2009). "What Is an Apparatus?" and Other Essays. Meridian: Crossing Aesthetic. Stanford, CA: Stanford University Press.

Araújo Machado, B. (2014). Escrivência: a trajetória de Conceição Evaristo. *História Oral*, v. 17, n. 1, p. 243-265.

Balbino, J. (2014, March 11). Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop lança antologia feminina. *Jornal Vermelho*.
<https://vermelho.org.br/2014/03/11/frente-nacional-de-mulheres-no-hip-hop-lanca-antologia-feminina/>

¹⁸ Available at <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/>, accessed in August 2019.

Biroli, F. & Miguel, L.F. (2015). Gênero, raça e classe: opressões cruzadas e convergência na reprodução das desigualdades. *Mediações*, Londrina, v.20, n.2.

Bourdieu, P. (1996). *Reason: On the Theory of Action*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Bourdieu, P. (2006). *The Biographical Illusion*. In: Moraes Ferreira, M.; Amado, J. (Org.). *Usos & Abusos da História oral*. Rio de Janeiro, RJ: Editora FGV.

Butler, J. (2003). *Problemas de gênero. Feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira.

Cabañas, T. (2005). A poesia marginal brasileira: uma experiência da diferença. *Artifara: Revista de línguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, N° 5.

Candido, A. (2000). *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 9th edition. Belo Horizonte, MG: Editora Itatiaia.

Castells, M. (2013) *Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. 1st edition. Rio de Janeiro, RJ: Zahar.

Dalcastagnè, R. (2005). A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71.

Dalcastagnè, R. (2012). *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado*. 1st edition. Rio de Janeiro, RJ: Horizonte.

Deleuze, G. (2003). *Em médio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.

Duarte, C. (2003). Feminismo: uma história a ser contada. *Revista Estudos Avançados*, n° 48, vol. 17. São Paulo: USP.

Estrela D'alva, R. (2011). Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o poetry slam entra em cena. *Synergies Brésil*, São Paulo, n 9, p.119-126.

Estrela D'alva, R. (2018, October 22). Roberta Estrela D'Alva, a voz pioneira nas batalhas de slam pelo Brasil.

https://www.huffpostbrasil.com/2018/10/21/roberta-estrela-d-alva-a-voz-pioneira-nas-batalhas-de-slam-pelo-brasil_a_23566380/?guccounter=1

Evaristo, C. (2003). Gênero e etnia: uma escre (vivência) de dupla face. In: Moreira, N. Presented in *Women and Literature International Conference*. João Pessoa, PB

Evaristo, C. (2012). *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte, MG: Nanvala.

Ferréz (2005). Terrorismo literário. In Ferréz (Ed.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. São Paulo, SP: Global.

Hall S. (1990). *Cultural Identity and Diaspora: Identity: Community, Culture, Difference*. London UK: Lawrence and Wishart.

Hollanda, H. (2014, March 20). *As fronteiras móveis da literatura*. www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura-marginal

Hollanda, H. (2018). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. 1st edition. São Paulo, SP: Companhia das Letras.

Kilomba, G. (2019). *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism*. Rio de Janeiro, RJ: Cobogó.

Mauss, M. (2003). *Sociologia e antropologia*. São Paulo, SP: Cosac & Naify, p. 385-389.

Nascimento, E. (2011) *É tudo nosso! Produção Cultural na Periferia Paulistana*. 213 f. Thesis (PhD's in Social Anthropology) – School of Philosophy, Letters, and Humanities, University of São Paulo, São Paulo.

Nascimento, E. (2006). *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena*. 203 f. Thesis (Master's in Social Anthropology) – School of Philosophy, Letters, and Humanities, University of São Paulo, São Paulo.

Nascimento, E. (2009). *Vozes marginais na literatura*. 1st edition. Rio de Janeiro, RJ: Aeroplano.

Oliveira, R. & Pellizzaro, T. (2017). *Literatura e sarau: implicações políticas*. *Revista Abriu*, 6, p. 65-83.

Price-Styles, A. (2015). *MC origins: rap and spoken word poetry*. In: Price-Styles, A.; Willians, Justin A. *The Cambridge Companion to Hip Hop*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rago, M. (1984). *Epistemologia feminista, gênero e história*. In: Rago, M., Pedro J. M. e Grossi, M. P.. *Masculino, Feminino, Plural: Gênero na Interdisciplinaridade*. Florianópolis, SC: Editora Mulheres.

Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala? Feminismos Plurais*. 1st edition. Belo Horizonte, MG: Letramento.

Spivak, G. (2010). *Can the Subaltern Speak?* Belo Horizonte, MG: Editora UFMG.

Tennina, L. (2017). *Cuidado com os poetas! Literatura e periferia na cidade de São Paulo*. 1st edition. Porto Alegre, RS: Editora Zouk.

Vaz, S. (2011). *Literatura, pão e poesia*. 1st edition. São Paulo, SP: Global.

Zumthor, P. (2011). *A letra e a voz*. São Paulo, SP: Schwarcz.

About the authors

Rejane Pivetta de Oliveira is a PhD in Literary Theory, professor, and researcher at the Institute of Languages and Literature and the Graduate Program of the College of Languages and Literatures at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS).

Tatiana Borges da Cruz has a Bachelor's degree in Journalism from the College of Librarian Sciences and Communication at UFRGS and a Specialization in Brazilian Literature from the Graduate Program of the College of Languages and Literatures at UFRGS. She is the creator of the global platform *abrir voz poético de mulheres* (poetic opening voice of women) on Instagram, the One-Minute Slam, and the co-founder of the Sarau Nosotras.

Contagi e memoria storica. 1656-2020: esperienze e percezioni a confronto

Giuseppe Foscarì

Università degli Studi di Salerno

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/7467>

Abstract

This essay aims to compare the plague which struck the kingdom of Naples in the 17th century with the recent worldwide pandemic. From the meticulous narrative of the events of 1656, immediately, comes out the need to transfer to posterity what happened. Through the description of behaviors, fears, and uncertainties of that time, we can catch a surprising analogy of our time. As the essay shows, the way for the management and the resolution of that exceptional phenomenon, analyzed in some accounts drawn up by local notaries - including the escape from the place of the plague, the social distancing, the economic blockade, the search for an antidote, the sanitization of houses – it allow us to evaluate what happened today. Finally, the rise of a new and renewed sense of hope that grows into the human soul, in the middle of dramatic situations.

Keywords: Plague XVII century; Kingdom of Naples XVII century; Pandemics comparison XVII-XXI centuries; Historical memory XVII century; Contagion and historical Memory.

La peste del 1656 nel regno di Napoli tra storia e memoria

Alla fine dell'anno 1656, il notaio Carlo Pinto, che rogava nella città de la Cava, importante comunità demaniale del regno di Napoli, predispose, come faceva abitualmente, un elenco alfabetico dei clienti e degli atti ad essi collegati, per rendere agevole la loro individuazione nel corposo registro in caso di future ricerche. Era una prassi necessaria e utilissima che tutti i notai di buon senso e di esperienza utilizzavano. L'elenco, posizionato per comodità di consultazione all'inizio del fascicolo, reca un'intestazione con poche, emblematiche, parole, scritte dal notaio in un latino in trasformazione nel corso del XVII secolo: "*Alfabetus Anni 1656. Anno Pestis magnae*"¹.

Pinto aveva voluto che chiunque aprisse quel registro pieno di atti matrimoniali, doti, costituzione di società, lasciti ereditari, spartizioni di beni, si trovasse catapultato immediatamente in quel 1656, l'anno della grande peste. Si trattava, per un verso, di un amaro tributo alla virulenza del morbo, una frase che richiamava finanche il senso della fragilità umana, ma, per altro verso, era una chiara indicazione a futura memoria, un modo per rendere "immortale" quell'avvenimento. Egli aveva voluto che si ricordasse nel tempo quanto dolore la peste aveva provocato e che buona parte degli atti rogati e contenuti in quel registro fosse stata condizionata o addirittura suggerita da quel devastante evento. La storia delle famiglie è intrisa di scelte influenzate da avvenimenti traumatici.

¹ Archivio di Stato di Salerno, *Protocolli Notarili*, Cava, notaio Carlo Pinto, b. 1656, anno 1656, c. 1v.

Molti notai, e Pinto è solo uno dei tanti, sono stati testimoni di quel terribile morbo, lasciando tracce indelebili con meticolose relazioni conservate negli archivi. La peste si è presa la scena in tante loro pagine, ha dominato le menti e acuito la paura, il dolore, e si trattava di suggestioni e percezioni che tanti pubblici ufficiali non volevano che andassero smarrite. Le loro relazioni, unitamente alle tante narrazioni e descrizioni private e pubbliche, alle opere scritte dagli uomini di cultura del tempo e da medici, rappresentano una custodia singolare e variegata dell'evento, vissuto e raccontato da chi era presente a beneficio di chi sarebbe venuto dopo, e costituiscono il punto nevralgico da cui partire per ricostruire gli aspetti socio-antropologici, culturali e psicologici di quel traumatico fatto storico.

Tuttavia, nel dibattito storiografico sono state messe in evidenza le insidie del rapporto tra storia e memoria, e si è sostenuto quanto quest'ultima possa risultare inaffidabile, vaga, generica e parziale, perché basata solo sul punto di vista di chi scrive, con i suoi possibili limiti interpretativi e gli inevitabili condizionamenti emotivi o affettivi. L'effetto più dirompente di questo progressivo monopolio della memoria - perché di questo si è anche parlato - sarebbe quello di limitare (o addirittura annullare) la precisione e la specificità storica (Rinaldi, 2008).

Questa considerazione relativa alle possibili insidie della memoria ha trovato riscontro anche in analisi di specialisti della psicologia e della psichiatria, i quali, *ratione materiae*, hanno ribadito l'esistenza di un vero e proprio "trauma della memoria" a seguito di fatti tragici e luttuosi (Giuliani, 2013), per effetto di conseguenze emotive, di soggettive valutazioni, di dolorose perdite familiari, capaci di distorcere il ricordo e la sua narrazione. Nel contempo, e anche questo ci interessa molto, hanno sottolineato l'imprescindibile dovere della memoria, non solo per evitare il rischio della possibile rimozione di un evento, ma anche per «legittimare e attribuire valore a determinati modi di raccontare e conservare il passato» (Zamperini, Menegatto, 2011, pp. 131-132).

Il discorso, a mio parere, non fa una piega, e, aggiungo, che tutti i possibili rischi connessi ad un valore eccessivo dato alla memoria si possono sventare sottoponendola alla critica e soprattutto al confronto con altre fonti storiche, aspetto metodologico al quale qualsiasi storico sa di doversi attenere. In buona sostanza, la pluralità delle informazioni e dei soggetti che le forniscono diventa decisiva per la comprensione meticolosa e corretta di un fatto storico ed avvalorare il concetto stesso di memoria.

L'idea di una posterità da informare ed educare alla paura, al rischio e alla tragedia, trasferendole conoscenze, ragguagli dettagliati e persino reprimende, emerge sovente nelle pubblicazioni seicentesche. I gesuiti furono sempre piuttosto attenti a lasciar traccia degli eventi funesti, ma furono ancor più maestri a utilizzarli in una chiave ammonitrice, seguendo i dettami della loro concezione volta al mantenimento del consolidato ordine sociale e all'affermazione dei valori della controriforma postridentina. Come ha ben argomentato Delumeau (1987), accanto alla paura, al timore e allo spavento - quali che fossero le cause che avevano scatenato questi sentimenti ed emozioni - vi era un ulteriore incastro di fattori da considerare, come l'orrore del peccato e l'ossessione della dannazione. Argomenti molto convincenti per tenere in scacco le comunità e che lo stesso Delumeau (2018), sulla scia di Montaigne, considerava alla luce dell'indubitabile relazione tra coscienza dei pericoli e la storia culturale.

Il caso di padre Giovanni Pietro Pasquale, gesuita di Capua, mi appare tra i più illuminanti. Quando il nipote, Niccolò Pasquale, decise di sistemare e pubblicare poco più

di vent'anni dopo gli appunti dello zio relativi alla peste, individuò un titolo emblematico (*Ai posteri della peste di Napoli*) dal quale emerge l'intento di proiettare la riflessione dello zio gesuita verso il futuro e presentando il flagello come frutto dell'oscuramento delle coscienze nel regno di Napoli. Inoltre, nel volume si ribadiva che la peste fosse stata preceduta da inequivocabili "segni" divini, tra questi, l'eruzione del Vesuvio del 1631, la rivolta di Masaniello del 1647 e l'eclissi solare del 1654 (Pasquale, 1688). Si tratta, beninteso, di temi molto ricorrenti nella letteratura seicentesca e ben noti alla storiografia, ma qui sono stati specificamente incasellati nell'idea di trasmettere un insegnamento e un ammonimento ai posteri, anche perché i contemporanei non avevano saputo interpretare quei presagi divini e avevano subito quella punizione «dall'humane sceleraggini irritata» (Pasquale, 1688, p. 5).

Quest'idea di una punizione divina che si abbatteva sugli uomini non è un'immagine del secolo barocco, ma risale a prima dell'avvento del cristianesimo (Delumeau, 2018), e tuttavia, la Chiesa aveva saputo usarla e riadattarla nel Seicento con tutta la sua potente carica suggestiva e intimidatoria.

Padre Pasquale trovava modo anche per introdurre, seppure en passant, un aspetto egualmente interessante in questa sede, ossia il tema della «dimenticanza», in riferimento allo svanito ricordo della precedente peste del 1526. Occorreva evitare che la labilità della memoria potesse generare una pericolosa amnesia e l'esperienza del passato costituiva un prezioso monito, che egli riassumeva in una significativa invocazione ai posteri: «Udite intanto, secoli, [...] e su le nostre ruine ergete monumenti alla vostra disciplina» (Pasquale, 1688, p. 9). La parola chiave diventava per il gesuita la disciplina, che è insieme disciplina morale, virtù, rigorosa educazione religiosa, disciplina del corpo, e, per naturale estensione, rispetto dell'ordine sociale e del principio di autorità.

Il contagio tra cronaca familiare e ufficialità notarile

Anche più ricchi di spunti sono i resoconti di altri testimoni diretti della peste: il notaio, cancelliere e poeta Tommaso Gaudiosi, che rogava nella già citata città de la Cava al tempo dell'epidemia², e il notaio e amministratore pubblico Ovidio Forino, che fu sindaco della vicina città di Pagani nell'agro nocerino (Di Nardo, 1995), sui quali concentrerò la mia attenzione, intersecandone le notizie e le riflessioni. Si tratta di due prestigiosi protagonisti della vita pubblica del XVII secolo che vanno ben oltre l'ambito provinciale e che, in sintonia con recenti interpretazioni, possiamo considerare espressione di una "comunità emotiva", in quanto condividevano lo stesso sistema di valori e le stesse norme in materia di manifestazione dei sentimenti (Rosenwein 2006, 2016). Questi valori comuni, come emergerà più avanti, erano riconducibili al ceto patrizio, a cui essi appartenevano, che aveva già dal Cinquecento acquisito uno spiccato ruolo nella società napoletana ed era dedito al lavoro, all'amministrazione pubblica, ed aveva ampie conoscenze nel campo giuridico.

La trattazione di Forino si inquadra in una tipica cronaca di famiglia benestante, quindi collegata in diversi punti agli specifici interessi e alle preoccupazioni della casata, mentre in altri è volutamente succinta perché tratta eventi che non hanno avuto alcuna incidenza sul

² Archivio Storico Comune di Cava de' Tirreni, Delibere, classe II, sez. II, n. 9, c. 13 e ss., Relazione del notaio Tommaso Gaudiosi, 1656.

vissuto familiare. Certo, la parte sulla peste, tra le più ampie, resta molto suggestiva, pur se concepita come narrazione privata. C'è da dire che il diario copre un arco temporale diacronico, dal 1628 al 1733, grazie anche a Gaetano Forino, figlio sacerdote di Ovidio, che avrebbe continuato questa tradizione di tramandare una cronaca giornaliera degli avvenimenti accaduti.

La relazione di Tommaso Gaudiosi è invece relativa in modo specifico a quei terribili mesi del '56 e si presenta, per questo, più accurata; inoltre, si fa apprezzare per la capacità del notaio di assumere una veste ufficiale, nella quale l'esigenza di lasciar traccia del morbo non confligge affatto con una valutazione ponderata ed equilibrata di fatti, rimedi, azioni e comportamenti.

Quest'analisi va anche rapportata alla cultura del barocco, della quale Tommaso Gaudiosi fu genuino interprete, che lo induceva a non utilizzare la memoria solo per raccontare, ma anche per rappresentare quelle immagini e quelle situazioni paurose che nella sfera pubblica evocavano dolore, morte, smembramento delle famiglie, punizione divina (un topos ricorrente e già emerso), con l'obiettivo di condannare la mondanità, di riportare l'uomo nel solco della meditazione, della preghiera, della salvezza dell'anima e del timor di Dio. Aspetti imprescindibili, che emergono tanto nella relazione sulla peste del Gaudiosi quanto nella sua vena poetica devozionale, per la quale fu molto conosciuto e apprezzato nei salotti buoni della Capitale (Gaudiosi, 1671). A lui, tra l'altro, si deve anche un sonetto sulla peste contenuto proprio nella sua *Arpa poetica*.

Il suo esplicito richiamo alla memoria dell'evento sembra un modo per mitigare il tormento interiore; il timore di dimenticare, com'è nell'abituale labilità della mente umana - lo stesso emerso nelle dotte e iperboliche inquietudini del gesuita Giovan Pietro Pascale - lo spingeva a lasciare traccia ben visibile di «certa regola», ossia degli espedienti e dei comportamenti adottati per provare a porre rimedio.

I precetti sui quali il notaio-cancelliere della città de la Cava si sofferma sono più frutto del pragmatismo, del buon senso, ma anche della disperazione, del dolore, dell'ansia, della paura, che del fragilissimo sapere medico in materia. Per questo egli parla in modo indefinito di 'certa regola' e non si azzarda affatto a considerarle regole certe e attendibili; anzi le sue parole sono ammantate da un senso di impotenza, che sfociava quasi inevitabilmente nel richiamo protettivo e consolatorio alla Vergine Maria e all'Onnipotente.

La fuga dal morbo, la ricerca di un antidoto, l'indispensabile *ritiratezza austera*, l'*astinenza frugale*, l'obbligo e la necessità di separarsi dal *consortio degli uomini*, l'*espurgo* dei luoghi, ossia la loro sanificazione: sono questi gli aspetti sui quali si sofferma Tommaso Gaudiosi. Egli ci svela i comportamenti dello spaesato e atterrito cittadino o anche del contadino di quel 1656, per i quali la percezione del dramma fu amplificata dalla visione quotidiana dei morti per strada, dei corpi caricati sui calessi per essere seppelliti lontano o ammonticchiati in grotte, di persone abbandonate inesorabilmente al proprio destino senza un adeguato conforto e decedute in totale solitudine, di padri che allontanavano i figli infetti e figli che scacciavano i padri appestati. Il campionario delle situazioni drammatiche che ci viene raccontato qui come in tante memorie e dalla bibliografia coeva è davvero sconcertante, in un comprensibile delirio collettivo e in un abbruttimento che minavano nelle fondamenta quel senso di solidarietà che abitualmente riconosciamo alle comunità rurali del Sud in età moderna e oltre.

Tornerò su questo punto, perché tanto Gaudiosi che Forino non ci mostrano solo l'egoismo umano, non raccontano soltanto il progressivo imbarbarimento delle persone spinte all'autoconservazione, ma individuano anche taluni significativi segnali di speranza.

Entrambi si occupano della tempistica nella diffusione del contagio. Non stupisce affatto l'iniziale fase della «poca premura» rispetto all'espansione della peste e ai suoi pericoli reali, anzi ci appare un rituale piuttosto ricorrente. La peste fu considerata un male ordinario e non epidemico, fu sottovalutata, quindi, e affrontata con mezzi inadatti e non con l'attenzione e la cura che richiedeva un contagio temibilissimo.

Minimizzare un evento potenzialmente tragico dipendeva dalla non conoscenza delle sue cause e dal fatto che nella stessa città di Napoli le informazioni fossero discordanti e si era restii a credere che potesse trattarsi proprio della temutissima pestilenza. Ma forse l'illusione che non fosse il flagello, per quanto rassicurante potesse essere, portava a non accettare la realtà e quindi ad essere totalmente inerme. O forse la legittima paura della peste portava a ritardare il momento di affrontarla (Delumeau, 2018). Infatti, la procrastinazione, tema ben studiato dalle scienze psicologiche, contempla sia la paura di decidere che la paura di sbagliare e si traduce, sovente, in incapacità di reagire (Gustavson et al., 2015).

E probabilmente anche il viceré, conte di Castriello, fu in qualche modo vittima di quest'infausta rappresentazione del morbo, anche se fu considerato responsabile di averne nascosto la presenza per ragioni politico-militari, in quanto non intendeva sospendere gli aiuti militari ai suoi compatrioti milanesi (Giannone, 1766).

Nelle memorie e nei testi scritti durante o subito dopo la fine dell'epidemia questa sottovalutazione del contagio appare in tutte le sue forme e sappiamo bene invece come la tempistica giochi un ruolo spesso determinante per mettere in campo misure adeguate.

Sorprende, inoltre, come nel Seicento non fosse stato considerato il carattere endemico della peste, perché tra momenti di quiescenza ed esplosioni inattese essa rappresentava una presenza strutturale dei contesti sociali europei e italiani in particolare, sicuramente favorita dal degrado igienico-sanitario e dalla forte concentrazione demografica. L'Europa del secolo diciassettesimo fu, in buona sostanza, un continuo focolaio di peste, per quanto non paragonabile alla devastante epidemia del 1348-50.

Solo i primi corpi senza vita e le verifiche più accurate dei medici spianarono la strada alla consapevolezza e da quel momento in poi il terrore s'impadronì di gran parte dei cittadini di Napoli. La fuga dai luoghi della pestilenza divenne la prima fondata prospettiva per sottrarsi alla morte ma finì per diventare il vero vettore dell'espansione del morbo. La Capitale, rimpolpata com'era stata da continue immigrazioni dalle province del Vicereame, si scoprì fragile e pericolosa, perché, se c'era una cosa chiara a tutti era che il contagio fosse favorito dal contatto diretto con chi manifestava i sintomi.

Fuggire voleva dire far ritorno ai paesi d'origine, e soprattutto alle campagne, ritenute più sicure perché meno frequentate da persone rispetto alla città.

Qui il racconto di Gaudiosi diventa diretto, perché la città nella quale svolgeva il ruolo di cancelliere e notaio fu interessata da questa ondata di ritorno di famiglie che già dal Cinquecento si erano trasferite per affari da Cava a Napoli. Il forte legame politico (risalente agli Aragonesi e proseguito con Carlo V), i reciproci interessi mercantili, il sogno del patriziato locale di essere vicino al potere vicereale, erano state ragioni validissime per spostarsi nella Capitale, mantenendo quel saldo rapporto con gli affetti e i beni della comunità di origine. «Così questa nostra misera Città – annota con amarezza il pubblico

ufficiale - circa la fine di maggio si ritrovò infettata anche ella dal male, senza potervi far riparo; poi che essendo d'ogni lato aperta, né sentendosi da' superiori proibito affatto l'ingresso, per diligenze che si facessero non poté ripararsi»³.

Gaudiosi individua una responsabilità vicereale nell'assenza di un bando che impedisse l'ingresso nelle città di origine, ma, come appare evidente, si limita solo ad una constatazione. D'altronde, il cancelliere di una città demaniale non avrebbe mai potuto affondare il colpo contro il Viceré.

Inoltre, egli, pur riconoscendo che la *ritiratezza* avesse aiutato le persone, ribadiva che «questa regola habbia patito le sue eccettioni»⁴ e che alla base di tutto vi fosse la volontà divina, senza la quale nessun rimedio e nessuna fuga avrebbero potuto giovare. Al netto del consueto richiamo religioso, il notaio lanciava un messaggio preciso: non era possibile prevedere la diffusione del morbo né comprendere quali luoghi del Regno fossero più o meno esposti. La peste viaggiava con le merci, gli affari, dipendeva moltissimo dalla mobilità degli uomini e delle donne, dalle condizioni igienico-sanitarie, da possibili precauzioni non adottate a dovere come, appunto, la chiusura delle città al ritorno delle persone emigrate nella Capitale.

Pertanto, sebbene l'inflessibile *ritiratezza* degli individui appariva una delle più ragionevoli iniziative assunte dai cittadini, l'effetto restava dubbio. Quelli che si erano «separati dal consortio degli huomini, in luoghi d'aria più purificati»⁵, scrive Gaudiosi, e che avevano adottato tutti i rimedi possibili, ivi compresa un'alimentazione molto spartana e cauta (com'era prescritto dalle regole sanitarie del tempo), non erano riusciti a scampare al terribile flagello, mentre altri che non avevano seguito alcun rimedio si erano salvati.

Separarsi dagli altri uomini e porsi in una prudente quanto indispensabile quarantena furono decisioni suffragate anche dalle parole del notaio Forino, che poneva però un problema aggiuntivo: «la ritiratezza giovava molto per quelli che la potevano fare» (Di Nardo, 1995); già perché l'isolamento doveva fare i conti con l'approvvigionamento dei viveri e con le possibilità economiche e l'autosufficienza alimentare dei nuclei familiari. I Forino non erano attanagliati da questi problemi, trattandosi di una famiglia agiata e con risorse materiali sufficienti, ma non riuscirono ad evitare la diffusione del contagio nella propria casa. Solo il notaio Ovidio e il suo ultimo figlio risultarono superstiti, dopo aver patito anch'essi gli effetti del morbo, in una famiglia che venne falciata dalla peste. Resta però la considerazione di una sensibilità verso la parte più debole e marginale della società.

La prudenza richiedeva che per evitare ulteriori occasioni di contagio fosse necessario tenersi a debita distanza, quindi il concetto di distanziamento sociale non era sconosciuto. Ovidio Forino racconta anche dell'uso dell'*informatora*, ossia della pala utilizzata normalmente per cuocere il pane nei forni, con la quale si dava da mangiare alle persone tenendole ad una distanza di sicurezza (Di Nardo, 1995). Egli dà conto anche di una certa attenzione usata nel maneggiare il danaro, in quanto le monete venivano immerse nell'aceto per cercare di sterilizzarle, così come un'analogha attenzione si poneva alla somministrazione della comunione da parte dei sacerdoti che si recavano a casa degli infermi. Infatti, l'ostia veniva posizionata su un cucchiaino d'argento legato ad un lungo bastone per evitare, anche in questo caso, un contatto diretto (Di Nardo, 1995).

³ Relazione del notaio Tommaso Gaudiosi, 1656, cit., c. 13v.

⁴ Ivi, c. 14v.

⁵ Ivi, c. 13r.

La ricerca di un antidoto è una delle pagine più evanescenti del sapere medico seicentesco. Le parole di Tommaso Gaudiosi appaiono una sorta di resa: «I medici temevano, i sacerdoti tremavano, i parenti fuggivano, gli antidoti si ignoravano»⁶; ed infatti le poche pratiche che si adottavano e delle quali rende conto Gaudiosi non sono affatto dissimili a quelle utilizzate nei secoli precedenti e che si tramandavano oralmente. Uso di oli e unguenti lenitivi, taglio dei bubboni (pratica poi abbandonata perché in molti casi di nessun giovamento), espulsione del sangue dalle parti inferiori del corpo e l'abituale flebotomia (il salasso): questi erano gli interventi più consueti. Sappiamo bene che situazioni del genere alimentavano la diffusione di pozioni magiche, di ciarlatani ed improvvisati esperti (Gentilcore, Paciolla, 2008).

Il comportamento degli uomini nei contesti emergenziali è un altro interessante aspetto toccato nel resoconto del Gaudiosi. Come osservato, durante il clou dell'epidemia emersero egoismo, graduale ma inesorabile dissolvimento dello spirito comunitario, disconoscimento dei basilari valori affettivi e si fece strada la ricerca degli untori da additare e scacciare dalla città. Ma se questa fu la regola preminente, va anche detto che il recupero di una solidarietà e umanizzazione viene posta in risalto dal notaio non appena iniziarono ad esserci persone guarite; «Vero è che – scrive -fu circa la fine delle miserie non poca consolatione che fra l'innnumerabil numero degli infermi, cominciando molti a guarire, servivano a' moribondi per medici ed assistenti, e fu degno di un sardonico riso il vedersi i più idioti contadini e le più semplici femminucce far del Galeno e della Sibilla»⁷.

Anche il racconto di Ovidio Forino ci prospetta analoga situazione; «in tanto li poveri infermi erano qualche poco governati – scrive a sua volta - in quanto vi era qualche huomo di casa, e chi ne fusse guarito di detto morbo, che non n'havea più dubitazione» (Di Nardo, 1995). Ma nella sua rappresentazione poco formale e privata, Ovidio Forino dà anche conto di altro, con quel tanto di insinuazione e, se si vuole, di riprovazione personale; «Appena guarite le persone, ancora in atto che havevano li boboni e le ampolle, si facevano matrimoni stravaganti. Si vedeva un giovine bello e di poca età pigliar una vecchia purchè fusse denarosa e facoltosa e poi sortevano gl'inconvenienti; li vecchi remasti senza figli casarsi con giovani di poca età, etiam senza dote, per la sola bellezza» (Di Nardo, 1995).

Dopo la paura inizia, dunque, tutt'altra storia. Ancora il notaio di Pagani ne dà conto, ed è un gustoso quanto austero spaccato di una ritrovata gioia collettiva; «Veder il mondo in festa et allegrezza con esser usciti tanti delli tamburrelli et castagnette che si sonavano non solo dalli huomini, ma dalle donne e donzelle di poca età con cantar canzoni che si vedeva tutto il mondo un postribolo. Scacciate dalle donne li pianelli e manto andavano con scarpette galanti e manticchi le più attempate et honeste, ma le maritate et giovani portar più nocche e zegarelle in testa di più colori che non ne tengono per mostra li zengarellari» (Di Nardo, 1995). La gioia irrefrenabile dopo la tragedia trova riscontro nelle danze e nei balli, e persino nell'uso di colori forti e vivaci, quasi per esorcizzare il dolore e i lutti.

Più dettagliato appare il resoconto in entrambe le fonti sulla sanificazione dei luoghi, degli oggetti di casa e dei vestiti a conclusione del contagio, «acciò – scrive Tommaso Gaudiosi – cacciata la peste, non rimanesse il fomite ad attaccar novo foco»⁸, affidando la

⁶ Relazione del notaio Tommaso Gaudiosi, 1656, cit., c. 13v.

⁷ Ivi, c. 14r.

⁸ Ivi, c. 15r.

responsabilità e il controllo di queste operazioni a dei deputati eletti per l'occasione, e per riprendere le attività economiche e gli scambi commerciali. Per le case si dispose di utilizzare il fuoco assieme a profumi di legni odorosi e minerali, usando calce e aceto per spazzare e igienizzare i pavimenti e i muri delle abitazioni. I panni di lana putrida venivano incendiati, mentre quelli riutilizzabili venivano bolliti per tre volte in acqua di sale o nella cenere. Le suppellettili di casa erano passate a fuoco lento, mentre i quadri ed altri oggetti si ripulivano con l'aceto, «con tenersi a far la quarantena esposte al vento e battute»⁹.

Ovidio Forino fa presente anche che furono utilizzate grosse caldaie di acqua bollente per far bollire i vestiti di lino e di lana e si biancheggiarono le case per disinfettarle, ma, come al solito, si sofferma anche su altre conseguenze della peste: ossia, su persone senza scrupolo che avevano approfittato della morte di famiglie intere per appropriarsi dei loro beni, nonché parenti, anche di quarto grado, che avevano ottenuto eredità mai neanche immaginate, e tutto questo era avvenuto con l'illecito comportamento di falsi testimoni per agevolare tali eredità (Di Nardo, 1995). Insomma, l'ordinario campionario di sciacallaggio che puntualmente si verificava in situazioni così tragiche e di generalizzata confusione.

La peste del 1656 e il covid19 del 2020: una comparazione

Posso a questo punto fare un ragionamento conclusivo che provi a saldare le narrazioni relative alla peste del XVII secolo con la più recente pandemia del covid19. Sono già emersi finora richiami impliciti a quest'ultima e forse, anche senza farne esplicitamente cenno, se n'è avvertita l'ombra minacciosa. Tuttavia, alcuni aspetti possono integrare la comparazione.

Non v'è dubbio alcuno che nel Seicento vi fosse il primato della religione sulla scienza (e sulla politica), con tutte le conseguenze che ciò comportava sul piano dell'interpretazione dell'epidemia, facendo leva sulla credulità popolare e sulla diffusa ignoranza. La laicità con cui si è affrontato oggi il nodo covid19 appare altrettanto palese, anche se non sono mancati scenari di apocalisse e di castigo divino, ma sono stati limitati a gruppi religiosi fondamentalisti o fortemente indottrinati. Appare evidente che si tratti di un passaggio rilevante che ci dà il senso di una trasformazione dei comportamenti sociali e del graduale ma significativo approdo alla modernità.

Secondo aspetto. La minimizzazione del contagio nella fase iniziale è stata certamente un dato comune (come anche la sua negazione), e vi sono state (in passato, come oggi) molteplici cause che hanno determinato questo atteggiamento: per semplificare, dagli aspetti psicologici a quelli dichiaratamente economici. Anche nella peste del Seicento prevalsero questi due fattori dovuti a pregiudizi, superficialità, ignoranza, interessi, e portavano a negare il contagio o a non considerarlo nella sua reale incidenza. Cosa che, inevitabilmente, contribuì ad una sua maggiore e più radicata diffusione.

Oggi questa sottovalutazione dell'epidemia è stata condizionata in modo prevalente (se non esclusivo) dalle esigenze economiche e dall'impatto grave del lockdown, ossia del blocco totale delle attività economiche nei vari paesi e dalla ritiratezza assoluta delle persone nelle proprie abitazioni. Senza alcuna rigidità ideologica dobbiamo riconoscere che le resistenze al blocco delle attività produttive nei vari paesi siano state molto incoraggiate (fin a quando è stato possibile!) proprio dalle caratteristiche del sistema

⁹ Ibidem.

economico dominante e dalle decisioni delle classi dirigenti, che hanno sovente anteposto le ragioni del mercato alla salute dei cittadini. Certo, va riconosciuto che, a lungo andare, l'ipotesi di una nuova serrata totale delle attività economiche sarebbe difficilmente applicabile e sostenibile, viste le profonde ricadute registratesi sui PIL dei vari Stati, e da più parti oramai si sollecitano chiusure selettive che riguardino quegli apparati sociali ed economici toccati in modo nevralgico dall'espansione virale.

Terza considerazione. La presenza di uno Stato in grado di dettare le regole per tutto il corpo sociale è oggi un fatto acclarato (sebbene non siano mancate voci discordanti e, in Italia, si sia registrato un conflitto di competenze tra Stato e Regioni), per cui stare a casa è diventato un obbligo per rispettare una normativa, non già un'opzione. Rispetto al Seicento e a quella traumatica peste si avverte una differenza abissale, anche se il governo vicereale, dopo iniziali quanto sospette indecisioni, aveva creato uno sbarramento alla circolazione delle merci. Tuttavia, va considerato che il diffuso e strutturale contrabbando rendeva molto complesso il controllo di tutti i luoghi di smistamento e scambio delle merci. Insomma, per quanto il Seicento prefiguri un 'assolutismo dello Stato', la sua presenza non appare invasiva (nel solo campo della 'sanità pubblica', beninteso!) ma, forse per questo essa fu meno efficace rispetto alle modalità di gestione del covid19.

Quarto aspetto. Il ritorno da Napoli alle proprie abitazioni d'origine è stato decisivo per la completa diffusione del morbo nel regno, e il mancato controllo su chi si spostava o, ancora meglio, non averne impedito la mobilità, agevolò il sorgere di infiniti focolai di peste. Un problema che, con le dovute differenze, si è ripresentato con evidente analogia, portandosi dietro quell'idea istintiva della caccia all'untore di cui pure si è avuto sentore nella recente pandemia.

Quinto aspetto. Il primato della scienza nel governare il processo sia rispetto alla religione che alla politica è stato un altro elemento distinguibile in questa comparazione tra 1656 e 2020. Possiamo ben dire che, per quanto il virus non sia stato oggi ancora debellato, le conoscenze in materia di virologia rispetto al passato appaiono innegabili e hanno prodotto un meccanismo ben noto agli storici: chi ha conoscenza finisce per avere potere. La politica ha dovuto accettare questo primato e quando ha provato a imporre regole diverse dalla scienza ha dovuto fare precipitosi passi indietro perché l'espansione del covid19 è stata incontenibile.

Sesto aspetto. Nel Seicento il distanziamento sociale, nella forma qui individuata (la *ritiratezza* delle persone) è stato una delle poche forme di precauzione adottate, assieme alla nomina di deputati della salute cui affidare la specifica responsabilità di gestire la peste, unitamente alla dislocazione di lazzeretti fuori città, per evitare il contagio, ma non è stato accompagnato da norme di igiene personale. Nel XVII secolo, infatti, l'igiene personale era piuttosto deficitaria e si preferiva la 'sporizia incipriata' ad un salutare bagno igienizzante; questo incideva pesantemente in qualsiasi situazione epidemica (Cosmacini, 2011).

Settimo aspetto. Si è tanto parlato oggi dell'immunità di gregge, un esercito di persone in grado di bloccare la catena di trasmissione del virus quando il loro numero diventa molto consistente. Alcuni Stati (Inghilterra, Usa, Brasile su tutti) ne hanno fatto una bandiera per evitare le ripercussioni economiche dovute ad un blocco totale delle attività e ad un lockdown piuttosto rigoroso, con risultati devastanti e un tributo di morti davvero notevole. Nel Seicento, con un linguaggio ovviamente differente, si sapeva per esperienza tramandata che chi guariva dalla peste avesse oramai un'immunità, come dire, conclamata

e riconosciuta dalla medicina del tempo. Ma erano solo persone fortunate che avrebbero potuto accompagnare alla morte gli infetti.

Altro aspetto. Nell'analizzare la peste del Seicento ha fatto capolino di tanto in tanto il fattore paura. Non solo Ovidio Forino e Tommaso Gaudiosi – gli autori delle mie fonti privilegiate ed espressione, come detto, di una “comunità emotiva” - ma tutti quelli che hanno raccontato questa devastante epidemia ne sono rimasti soggiogati e non hanno potuto fare a meno di raccontarla. Durante il covid19 la paura si è manifestata in maniera progressiva, man mano, cioè, che si vedevano bare uscire dagli ospedali accompagnate dalle strazianti sirene spiegate delle ambulanze o dei camion militari o si ascoltavano conferenze stampa con i drammatici dati aggiornati su contagiati, asintomatici, persone in cura e in rianimazione. Quella paura ha toccato le nostre corde più profonde; come non dar ragione a Delumeau (2018), quando ha sostenuto che l'affinamento della nostra attrezzatura mentale ci ha reso più fragili di fronte al pericolo di quanto non lo siano stati i nostri avi? E la paura, come ben sappiamo, ha creato durante il covid19 condizioni di disadattamento che hanno prodotto in molti soggetti un profondo malessere, distorcendone i comportamenti sociali e creando nuove forme di patologie.

Certo, la paura rimanda anche alla differente idea della morte: una compagna di viaggio sempre presente nel Seicento e resa anche più ingombrante dalle pratiche religiose e dal timor di Dio, sino a diventare ossessione dell'aldilà. Oggi invece della morte si parla poco, come se fosse un tabù. Ciò può dipendere da tanti fattori: il marcato processo di realizzazione dell'individuo, la graduale perdita di una riflessione spirituale, anche laica, sul senso della vita e della morte, il modello consumistico che ha ridotto gli spazi dell'analisi critica, un progressivo disincanto che serpeggia, specie nel mondo giovanile (Testoni, 2014), e via discorrendo. Ma l'idea di un cambiamento sembra accomunare i due mondi distanti quattro secoli.

L'epilogo di questa comparazione tra la peste 'napoletana' del 1656 e il covid19 del 2020 è infatti condensato nelle parole di speranza di Gaudiosi che, dopo aver ringraziato Iddio per aver salvato la propria vita, scrive: «Così piaccia a S.D. Maestà in questa rinovazione del mondo farci rinovare di costumi, alla sua gloria e alla salute dell'anima»¹⁰. Il richiamo all'idea che dopo il covid19 l'uomo avrebbe potuto ritrovare la sua umanizzazione, riscoprirsi solidale, porre un freno all'accumulazione del danaro e alle disparità sociali ed economiche, immaginare un più equilibrato rapporto con la natura e l'ambiente, è stato un pensiero accarezzato dai più. Forse con molta ingenuità, ma almeno tanti sanno ora di essere in compagnia di un cancelliere-notaio che aveva ben compreso come dopo la peste il mondo non sarebbe stato più lo stesso e che i drammi, come spesso si ripete, possono essere anche delle opportunità per ripensarsi e ripensare il modo di stare su questo pianeta.

¹⁰ Ivi, c. 15r.

References

- Cosmacini G. (2011). *L'arte lunga. Storia della medicina dall'antichità a oggi*. Roma-Bari: Laterza.
- Delumeau J. (1987). *Il peccato e la paura. L'idea di colpa in Occidente dal XIII al XVIII secolo*. Bologna: il Mulino.
- Delumeau J. (2018). *La paura in Occidente. Storia della paura nell'età moderna*. Milano: Il Saggiatore.
- Di Nardo F. (1995). *Cronaca e storia del '600 nell'Agro. Gli Annali di Ovidio e Gaetano Forino*. Mercato S. Severino: La Memoria e i Giorni Edizioni.
- T. Gaudiosi (1671). *L'Arpa poetica*. Napoli: per Novello de Bonis.
- Genticolare D., Paciolla P. (2008). *Malattia e guarigione. Ciarlatani, guaritori e seri professionisti. La storia della medicina come non l'avete mai letta*. Nardò: Controluce.
- Giannone P. (1766). *Istoria civile del regno di Napoli, t. IV*. Venezia: presso Giambattista Pasquali.
- Giuliani M. (2013). *Blog, social network e strategie narrative di resistenza nel post-terremoto dell'Aquila*. *Rivista della Psicologia dell'Emergenza e dell'Assistenza Umanitaria*, 11, 6-25.
- Gustavson D., Miyake A., Hewitt J., & Friedman N. (2015). *Understanding the Cognitive and Genetic Underpinnings of Procrastination: Evidence for Shared Genetic Influences With Goal Management and Executive Function Abilities*. *Journal of Experimental Psychology*: General DOI: 10.1037/xge0000110.
- Pasquale N. (1688). *A' posteri della peste di Napoli e suo Regno nell'anno 1656 della Redenzione del mondo*. Napoli: per Luc'Antonio di Fusco.
- Rinaldi G.(2008). *Storia e memoria*. In Ziruolo L. (ed.), *I Luoghi, la Storia, la Memoria*, (pp. 51-146). Recco-Genova: Le Mani.
- Rosenwein B. (2006). *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. New York: Cornell University Press.
- Rosenwein B. (2016). *Generations of feeling. A History of Emotions, 600-1700*. Cambridge University Press.
- Testoni I. (2014). *Alle origini dell'angoscia: un'analisi critica delle rappresentazioni occidentali della morte*. In Viaforo C., Marin F., *Morire altrove. La buona morte in un contesto interculturale*. Milano: FrancoAngeli, pp. 72-85.

Zamperini A, Menegatto M. (2011). Cittadinanza ferita e trauma psicopolitico. Dopo il G8 di Genova: il lavoro della memoria e la ricostruzione di relazioni sociali, (Cap. 6). Napoli: Liguori.

About the author

Giuseppe Foscari è Professore Associato di Storia Moderna e Storia contemporanea presso il Dipartimento di Studi Politici e Sociali dell'Università di Salerno. I suoi studi vertono sulla storia politica e sociale, sui fenomeni di ribellione e sulla storia ambientale. Tra i suoi volumi si segnalano: *Carlo Afan de Rivera. La politica e la modernizzazione conservativa nel Regno delle Due Sicilie* (2018), *La gran machina della solennatione. Due città e un capopopolo nella rivolta di Masaniello del 1647-48* (2015).

Mise en scène de la mémoire d'un génocide : images dialectiques et lisibilité de l'histoire

Leticia Capanema

Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT- Brésil)

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/7468>

Abstract

This article proposes an analysis of the film *The act of killing* (Joshua Oppenheimer, 2012), articulating concepts such as cinematic meta-narrative (Stam 1981; 2015), dialectical images (Benjamin, 2006; 2018), and legibility of history (Didi-Huberman, 2000; 2012; 2018). The documentary film is about a group of men who participated in the anti-communist mass killing that occurred in Indonesia in 1965/66. In order to problematize the Indonesian genocide memories, the film applies a meta-narrative strategy: the former perpetrators reenact their crimes in front of the cameras by appropriating their favorite Hollywood genres. The scheme *film-within-the-film*, mixing facts and fiction, exposes a dubious heroic status of the former executioners and a crime confession by an *auto-mise-en-scène*. The analysis explores narrative, aesthetic and discursive aspects, exposing a dispute that involves an (re)interpretation of the violent past of Indonesia, making possible the (re)constitution of self-identities in the present and an (re)orientation for the future.

Keywords: Memory; Cinematic meta-narrative; Dialectical images; Indonesian genocide.

À la recherche du temps subi

À partir de la Première et de la Seconde Guerre mondiale, le récit d'événements tragiques de l'histoire, tels les génocides et les crimes contre l'humanité, est devenu une question centrale dans les discussions sur l'histoire et la mémoire. Parallèlement, le XXe siècle est marqué par l'émergence de formes audiovisuelles, comme le cinéma, la vidéo et la télévision, encore utilisées de nos jours pour représenter ces épisodes sombres à partir d'images et de sons, amplifiant le débat sur la recomposition du passé. Si le débat sur la mémoire tragique prend de l'ampleur en Europe à partir de la deuxième moitié du XXe siècle, ayant pour objet principal l'Holocauste, il s'étend pendant les décennies suivantes donnant visibilité à de multiples catastrophes d'autres parts de la planète. Comme le déclare Andreas Huyssen (2014), le discours sur la mémoire et l'analyse des histoires traumatiques est devenu transnational dès lors qu'il inclut d'autres espaces géographiques situés en dehors de l'Atlantique Nord.

De cette manière, cet article s'inscrit dans les études de la mémoire des crimes contre l'humanité, en particulier celle de l'histoire du génocide indonésien et de ses rapports avec le cinéma. Ainsi, on propose d'analyser le film documentaire *The Act of Killing* (*L'Acte de tuer*, Joshua Oppenheimer, 2012) qui aborde le massacre de citoyens qui seraient supposément communistes dans les années 1965/66 en Indonésie. Tout d'abord, pour comprendre les questions sur la représentation du génocide indonésien dans le film, il faut

rendre compte des circonstances de sa réalisation, ainsi que des enjeux politiques, sociaux et culturels du passé et du présent de l'Indonésie.

Durant la deuxième moitié du XXe siècle, l'histoire géopolitique de l'Hémisphère Sud¹ a été marquée par plusieurs coups d'état qui ont conduit à l'ascension de dictatures militaires. Ce fut le cas de nombreux pays de l'Amérique Latine (Brésil, Chili, Argentine et Uruguay) et de l'Asie du sud-est (Cambodge, Indonésie et Thaïlande). Ces coups d'état s'insèrent dans un contexte de tensions politiques durant la Guerre Froide, dont les idéologies communistes et capitalistes ont orienté le scénario géopolitique mondial. Pendant cette période, les régimes militaires avaient justifié leurs gouvernements comme le seul moyen d'apporter la stabilité politique à la nation ou de la sauver des menaces d'idéologies dites « dangereuses ». Dans ce contexte, entre 1965 et 1966, une « chasse aux communistes » a eu lieu en Indonésie. Encouragé et financé par les gouvernements américain, britannique et australien, ce génocide a fait plus d'un million de morts, conduisant à la dictature du général Suharto, en 1967. Ce gouvernement a duré 30 ans. Il s'est fait connaître par la violente répression menée contre les opposants et aussi par la diffusion de la culture américaine en Indonésie, principalement par le biais de la consommation de produits industrialisés et de films hollywoodiens. Contrairement à d'autres pays, où eurent lieu des exterminations en masse (comme l'Holocauste en Allemagne et en Pologne ou le génocide des Tutsi au Rwanda), en Indonésie les auteurs du crime ne furent pas jugés et il n'y eut pas de monuments édifiés à la mémoire des victimes (Melvin; Pohlman, 2018). En effet, les morts restent dans l'oubli pendant que les anciens assassins sont glorifiés.

Au début des années 2000, lorsque le réalisateur américain Joshua Oppenheimer a pris connaissance du génocide indonésien, il a commencé un projet cinématographique en se basant sur le témoignage de victimes. Mais il n'avait pas imaginé que, 35 ans plus tard, les survivants et les familles des assassinés hésiteraient à s'exprimer. Le cinéaste n'a trouvé que le silence de la terreur. Les rares tentatives d'enregistrement d'entretiens avec des survivants ont été interrompues ou obstruées par les autorités locales. Dès la sanglante purge des communistes, l'Indonésie a été soumise à un violent système de répression des opposants de l'État. Le régime de peur du dictateur général Suharto a été perpétué par les gouvernements suivants et appuyé par des organisations paramilitaires, comme la Pemuda Pancasila (*Panscasila Youth*), un groupe fondé sur la violence, la masculinité et le patriarcat. La majorité de ces organisations miliciennes sont menées par des hommes qui ont soutenu ou participé activement aux massacres de 1965/66. Jusqu'à aujourd'hui, les anciens génocidaires ont toujours été protégés par le gouvernement qui, au long des années, contribua à l'image héroïque et patriotique des auteurs du massacre. De plus, le silence tacite des victimes s'explique également par la peur, étant donné que les bourreaux sont leurs voisins, leurs patrons et qu'ils sont nombreux à occuper de poste politique, profitant du prestige social associé à leur statut.

En raison de ces circonstances, comment est-il possible de faire un film sur un génocide si les victimes ne peuvent pas s'exprimer ? Comment recomposer le temps subi sans avoir la version des survivants et des descendants des victimes ? C'est à partir de ce problème que *The Act of Killing*, film réalisé par Oppenheimer, codirigé par Christine Cynn

¹ Dans le cas présent, l'emploi de l' « Hémisphère Sud » se base sur la perspective de Boaventura de Sousa Santos. Pour ce dernier, Sara Araújo et Maira Baugarten, « le concept de Sud ne renvoie pas exclusivement à une géographie. C'est une métaphore de la souffrance humaine causée par le capitalisme, le colonialisme et le patriarcat, et la résistance à ces formes d'oppression. » (2016, p. 16)

et par un(e) indonésien(e) qui reste anonyme (pour sa propre sécurité), est devenu un documentaire qui ne parle pas seulement du génocide indonésien, mais qui parle surtout du récit élaboré par les auteurs du crime et de la société qu'ils ont construite pour perpétuer ce récit. En d'autres termes, c'est un film sur l'histoire du passé sanglant de l'Indonésie, rendu officiel par les assassins et les autorités, sur le silence involontaire des victimes, sur la possibilité de resignification de ce passé et de reconstitution des identités des sujets dans le présent.

Ainsi, pour faire un film documentaire sur les mémoires du génocide indonésien, sans la participation des survivants et des familles de victimes, le réalisateur a pris contact avec les anciens tueurs, qui exposèrent leur récit du massacre avec fierté. De plus, il a utilisé le dispositif métanarratif comme stratégie, en invitant les ex-membres de l'escadron de la mort à dramatiser leurs propres crimes comme des scènes de fiction. Répétant la stratégie de Williams Shakespeare (*une pièce dans la pièce*, comme dans *Hamlet*), Oppenheimer expose la perspective des tueurs. Les anciens bourreaux reconstituent les assassinats, démontrant, devant les caméras, leurs méthodes pour torturer et tuer. Mais ils le font en s'appropriant de leurs genres et styles hollywoodiens favoris, tels que les westerns, les comédies musicales et les films de gangsters. Dans le documentaire, les reconstitutions fictionnelles sont intercalées avec les entretiens, dans lesquels les assassins expliquent en détail leurs techniques et leurs motivations. De plus, les tueurs sont encadrés dans leurs vies familiales, étant des pères, des maris et des grands-pères ordinaires, brouillant les frontières entre la monstruosité et l'humanité de ces hommes. En somme, le schéma *film dans le film*, mêlant faits et fiction, expose un héroïsme douteux des anciens meurtriers et, en même temps, une confession du crime à partir de l'*auto-mise en scène*.

De cette façon, le film s'insère dans le débat sur la narration des mémoires des assassinats en masse, proposant un point de départ différent : raconter l'histoire du génocide à partir des mémoires des assassins. Cette position est à la fois narrative et éthique. Elle est narrative, car le film choisit la perspective des bourreaux qui sont les protagonistes du documentaire. De ce fait, on a accès au génocide indonésien à partir des expériences et des convictions des auteurs du crime. Mais la position est également éthique, car ce choix a comme effet l'exposition de toute l'ambiguïté et la fragilité morale de cette perspective.

Dans ce sens, le documentaire *The Act of Killing* s'ajoute à un groupe de films particuliers dont *El Sicario, chambre 164* (2010), de Gianfranco Rosi, et *S21, la machine de mort khmère rouge* (2003), de Rithy Panh. Le premier film raconte les mémoires d'un meurtrier et tortionnaire du cartel mexicain de la drogue, et le deuxième présente les entretiens avec des survivants qui confrontent leurs bourreaux d'une prison du Cambodge, 25 ans après le massacre commandé par le parti communiste. Face à une violence inouïe et aux violations des droits de l'homme, ces films révèlent, chacun à leur manière, la « banalité du mal » que Hannah Arendt (1963) avait décrit à partir des témoignages des bourreaux de l'Holocauste. Autrement dit, ces documentaires cherchent à montrer que non seulement les atrocités sont pratiquées par des gens ordinaires, mais que la violence, la tuerie et l'injustice sont socialement banalisées et acceptées, s'il y a un discours qui les justifie, même s'il relève d'une nature douteuse.

De cette manière, cet article vise à étudier les aspects esthétiques et narratifs du documentaire qui renforcent l'ambiguïté et la fragilité morale de la mémoire et du discours des meurtriers. Ainsi, on présente une analyse filmique à partir de ses stratégies métanarratives (Stam 1981, 2015). On propose de comprendre comment la mise en scène,

construite par les propres auteurs du génocide, révèle une interprétation déformée de soi-même et de l'histoire, mettant en évidence un mécanisme discursif que Walter Benjamin ([1940] 2018) avait déjà observé, c'est l'histoire écrite par les vainqueurs. L'appropriation des genres et des styles hollywoodiens, dans un croisement transnational entre passé et présent, propose un (re)montage du temps subi et une autre lisibilité de l'histoire (Didi-Hubermann, 2000, 2012, 2018) à partir de la construction des « images dialectiques » (Benjamin, 2006, 2018) sous la forme filmique. Enfin, on aborde les effets du documentaire sur l'Indonésie d'aujourd'hui et comment le film reflète des questions sur la lisibilité de l'histoire tragique de notre temps.

Les bourreaux font leur cinéma

Oppenheimer a interviewé plus de quarante indonésiens avant de trouver le personnage central de son documentaire, Anwar Congo, un septuagénaire ex-milicien célébré comme un héros national. Comme tous les autres, Anwar était fier de parler de sa participation au génocide et, de plus, il a accepté de rejouer et de mettre en scène les actes de violence qu'il commettait avec ses amis, avec un intérêt cinéphilique particulier. De cette manière, il est intéressant d'analyser les rapports entre le cinéma et la constitution de l'imaginaire autour du génocide et des génocidaires, mettant en évidence la métanarration comme l'artifice central dans la construction discursive du film.

À partir du film, on s'aperçoit que la cinéphilie d'Anwar débuta avant le massacre, étant donné qu'en 1965 lui et son comparse, Herman Koto, travaillaient dans la revente de billets de cinéma, quand ils ont été recrutés par des militaires pour exterminer des gens suspectés d'être des communistes. Pendant un an, Anwar et Herman ont tué environ mille personnes de leurs propres mains (beaucoup d'entre eux étaient des chinois, des athées et même des ennemis personnels). À l'époque du génocide, le cinéma et le bureau de l'escadron de la mort étaient situés dans la même rue. Dans le documentaire, Anwar raconte que, maintes fois, après avoir regardé les comédies musicales d'Elvis Presley, lui et ses amis se rendaient au bureau pour torturer et tuer des « communistes » en dansant et en chantant. D'ailleurs, Anwar déclare que sa technique préférée a été copiée d'une scène de gangster qu'il a vue au cinéma : la strangulation au fil de fer. Notamment, sa fascination pour le cinéma était sinistrement liée à ses débuts en tant que meurtrier.

Aussi, une autre influence significative de leur imaginaire cinématographique est le film commandé et financé par le régime de Suharto, *Pengkhia - natan G30S/PKI* (Arifin C. Noer, 1984). Utilisé comme propagande anticommuniste, le docudrame de quatre heures et demie met en scène les cruautés que les communistes auraient commises, s'ils n'avaient pas été éliminés en 1965. Avec des scènes de violence explicite, le film était projeté annuellement à tous les étudiants dès l'âge de cinq ans (de l'école à l'université) et il a aidé à représenter les assassins comme des héros qui ont « sauvé » la nation de la « menace » communiste. De cette façon, le film propagande a fonctionné, à la fois, comme un « lavage de cerveau » pour plusieurs générations, et comme une excuse pour renforcer l'image positive du génocide envers la société et pour tranquilliser la conscience des propres tueurs.

À partir de ce répertoire cinématographique, Oppenheimer propose une recomposition des scènes du génocide par les propres criminels. Les scènes jouées par les génocidaires reprennent les événements de 1965/66 à travers la fiction. Ainsi, le réalisateur déclenche

un dispositif métanarratif très connu de la narratologie : la *mise en abyme*. Cette expression est définie par le narratologue Lucien Dällenbach (1977) comme étant « toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient » (1977, p. 18). Autrement dit, il s'agit d'un « récit spéculaire » ou une sorte d'œuvre qui contient un « miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication » (1977, p. 52). Comme cela fut déjà mentionné, un des exemples le plus canonique de la *mise en abyme* est la tragédie d'*Hamlet* (1603), de William Shakespeare, dans laquelle on y trouve la représentation théâtrale du *Meurtre de Gonzague* au cœur de la pièce. De ce fait, la *pièce dans la pièce* est une stratégie utilisée par le personnage d'Hamlet lorsqu'il commande la représentation de l'assassinat de son père devant le propre assassin (son oncle, Claudius), après avoir modifié lui-même quelques vers, afin que son oncle réagisse et confesse être l'auteur du crime. Dans *Hamlet*, la mise en scène d'un crime fictionnel sert à exposer le crime réel. De manière similaire, *The Act of Killing* s'approprie de la *mise en abyme* comme mécanisme pour révéler les atrocités d'Anwar et de ses amis. Comme souligne le théoricien de cinéma Robert Stam, « semblable à Hamlet observant Claudius pendant la pièce, Oppenheimer observe le regard d'Anwar² » (2015, p. 191). Dans ce sens, le réalisateur a également créé un dispositif spéculaire, une sorte de miroir interne qui renvoie non seulement à l'image des assassins et de leurs crimes, mais aussi à un système d'impunité et de culte au banditisme qui perdure jusqu'à aujourd'hui en Indonésie.

Notamment, l'une des caractéristiques la plus remarquable de *The Act of Killing* est qu'Anwar et ses amis reconstituent leurs propres actes de torture et d'assassinats devant les caméras à partir de leurs genres filmiques les plus adorés, comme le musical, le western et le film de gangster. Ainsi, les scènes reproduites prennent un aspect de farce, comme un pastiche cinématographique, dans lequel les anciens assassins jouent d'extravagantes parodies de leurs films préférés.

Parmi les genres théâtraux, la farce est précisément une petite pièce populaire d'origine médiévale constituée d'une action simple ou burlesque, où prédominent des plaisanteries et des situations ridicules et grotesques (Pavis, 2003). La forme farceuse est aussi une stratégie anti-illusionniste révélant les enjeux moraux, sociaux et les propres conventions de la mise en scène, c'est-à-dire qu'elle peut être une sorte de caricature de la société et du dispositif de la dramatisation.

Dans *The Act of Killing*, la répétition du massacre sous la forme de farce est aussi terrifiante que le massacre original, car celle-ci est capable non seulement de montrer la violence, mais aussi d'exposer l'absurdité du récit « officiel » présenté par les autorités. De plus, c'est à partir de la mise en scène *à la Hollywoodienne* que l'on comprend mieux comment le cinéma a influencé la construction de l'image des tueurs et leur imaginaire. Comme le déclare le matériel promotionnel du film :

Dans « The Act of Killing », Anwar et ses amis ont accepté de nous raconter l'histoire des meurtres. Mais ce qu'ils avaient en tête, ce n'était pas de fournir des témoignages pour un documentaire : ils voulaient plutôt être les stars de leur type de film préféré³. (2013, p. 06)

² Texte original: "Similar to Hamlet observing Claudius during the play, Oppenheimer observes Anwar's looks." (Stam, 2015, p. 191)

³ Texte original: "In THE ACT OF KILLING, Anwar and his friends agree to tell us the story of the killings. But their idea of being in a movie is not to provide testimony for a documentary: they want to star in the kind of films they most love" (2013, p. 06)

C'est ainsi que dans le documentaire, la mise en scène de l'acte de tuer est considérée comme un trophée ou même une célébration amusante pour les auteurs du génocide. Les atrocités prennent la forme de farces à travers le remontage de scènes de carnage. En effet, on y voit Anwar et ses amis dans des rôles de gangster, de cowboy, et même jouant le rôle de victimes avec de fausses blessures sur le visage. Herman, par exemple, apparaît plusieurs fois travesti dans des robes extravagantes pour représenter la figure grotesque d'une femme communiste qui boit le sang de ses victimes. Cette théâtralisation de l'horreur a pour inspiration le docudrame anticommuniste et le cinéma d'Hollywood. D'après Stam, pour les bourreaux cinéphiles, « Hollywood a offert un *ethos*, une école pour acteurs, et une formation audiovisuelle en techniques de tortures⁴ » (2015, p. 190). Al Pacino et John Wayne sont leurs acteurs fétiches. Les anciens bourreaux se font appeler les « gangsters », terme consacré aux « hommes libres » de l'Indonésie de Suharto. Autrement dit, ce sont des hommes libres de pratiquer ce qu'ils veulent, y compris des atrocités. De la même manière que le personnage de James Bond, Anwar et ses amis ont la « permis de tuer ».

Le film commence déjà par un tableau plutôt farfelu : au milieu d'une montagne recouverte de végétation, on aperçoit d'un poisson géant en ruine, d'où sortent des danseuses de cabaret sous un ciel pluvieux (fig. 01). Cette image kitsch, présentée au début du film et qui réapparaît à chaque « tête de chapitre », rappelle l'artificialité et les décalages entre la simulation burlesque du génocide et la réalité. Comme le réalisateur l'affirme, dans ces scènes, « le film cesse d'être un documentaire pour basculer dans une autre dimension qui n'est pas non plus la fiction » (Télérama, 2013). Ce mélange entre le documentaire et la farce rend possible la représentation et la lisibilité de la mémoire de ces anciens tueurs.

La mise en scène parodique du génocide génère aussi des scènes surréelles, comme celle où Anwar et son comparse Herman se trouvent à un tableau musical devant une grande cascade (Fig. 01). Au centre de la scène, les deux assassins sont entourés de belles femmes qui dansent gracieusement, lorsque deux victimes délivrent une médaille à Anwar pour le remercier de les avoir tuées. À la fin de cette scène bizarre, victimes et assassins se tiennent par la main en dansant au rythme de *Born Free* (musique de John Barry and Don Black écrite par le film britannique du même nom de 1966). Cette scène surréelle est révélatrice d'une morale absolument absurde de ce génocide : les victimes remercient leurs propres assassins.

⁴ Texte original: "For these movie-fed gangsters, Hollywood offered an ethos, an acting school, and audiovisual training in torture techniques." (Stam, 2015, p. 190)



Fig.01 : Photogrammes de scènes musicales du documentaire
« The act of killing » (Oppenheimer, 2012).

Ironiquement, les scènes de torture et de tuerie, jouées sous la forme de western et de film de gangster, sont les plus révélatrices des incongruités du discours des génocidaires. Par exemple, dans la simulation d'une attaque à un petit village communiste (Fig. 02), de vrais paramilitaires (*Pemuda Pancasila*) sont invités pour jouer le rôle des assassins aux côtés d'Anwar et Herman. Les habitants massacrés sont joués par des amis et des parents, dont la petite fille d'Herman. L'intensité de la scène, semblable aux moments les plus violents du film de Francis Ford Coppola *Apocalypse Now* (1979), cause un effet cathartique sur les acteurs et l'équipe de tournage. D'une part, il y a des anciens bourreaux et des paramilitaires ravis avec la véracité de la simulation et d'autre part, il y a des figurants en état de choc, des enfants et des femmes complètement terrifiés qui ne cessent de sangloter après la fin du tournage. La mise en scène, traumatisante pour certains et réussie pour d'autres, est une véritable descente « au cœur des ténèbres ». Suite aux effets contradictoires du tournage, Anwar réfléchit, pour la première fois dans le documentaire, sur le traumatisme vécu par les vraies victimes des attaques perpétrées par lui dans sa jeunesse. Cette réaction est le premier indice démontrant que le dispositif spéculaire a eu un certain impact.

D'après Rodrigo Almeida, malgré ce bref moment de prise de conscience d'Anwar, les anciens génocidaires font confiance que ces scènes fictionnelles leur permettront d'être reconnus comme des héros cinématographiques qu'ils croient être (ou du moins qu'ils s'efforcent de croire). Comme affirme l'auteur :

Les bourreaux ont pratiqué des tortures et assassinats profondément influencés par les films qu'ils ont vu, ne tuant pas parce qu'ils ont vu les films (ils devraient tuer de

toute façon !), mais en utilisant les images des héros meurtriers du cinéma pour construire une image sur eux-mêmes, pour légitimer leurs actes et se débarrasser de toute leur culpabilité - comme les héros qu'ils admirent qui eux aussi devaient tuer leurs ennemis dans le combat contre le mal⁵. (Almeida, 2018, p.181)

Ainsi, l'imaginaire historique est mêlé à l'imaginaire cinématographique. Le répertoire cinéphile, la mémoire et la simulation des assassinats s'imbriquent dans les représentations farceuses du passé sanglant de l'Indonésie. Cependant, au cours du film, la mise en scène des actes génocidaires prend des effets plus intenses. À la fin du documentaire, en se mettant à la place des victimes lors des reconstitutions, Anwar se sent mal à l'aise. Dans une scène tournée dans un style de *film noir* (Fig. 02), où il joue le rôle d'une victime torturée par Herman, Anwar est perturbé. Ce qui serait un geste de souvenir héroïque et ludique devient insupportable. À ce moment précis, il croit avoir expérimenté la terreur d'avoir été trucidé. Plus tard, en retournant sur la terrasse où il avait tué presque mille personnes auparavant, Anwar hésite, pour la première fois, à parler des assassinats. Ce serait peut-être le début d'un processus pénible de recadrage et de resignification du passé et de soi-même qui s'exprime par une envie de vomir. Le doute et la culpabilité surgissent détruisant peu à peu le récit officiel basé sur la certitude et la fierté patriotique.



Fig.02 : Photogrammes des scènes qui simulent une tuerie dans un petit village (au-dessus) et de torture de « communistes » (en bas) retirés du documentaire « The act of killing » (Oppenheimer, 2012).

⁵ Texte original: “Os algozes praticavam suas torturas e mortes profundamente influenciados pelos filmes que viam, não matando porque viram os filmes (eles teriam que matar de todo jeito!), mas procurando ver a si mesmos – a legitimar a si mesmos e retirar a culpa de seus atos – como os heróis que idolatravam e precisavam matar seus inimigos em suas jornadas de luta do bem contra o mal.” (Almeida, 2018, p.181).

Revivre les moments les plus sombres de l'histoire (individuels et collectifs) peut provoquer des effets puissants. Comme on peut l'observer, il s'agit d'un génocide extrêmement violent remis en scène par les propres meurtriers de manière caricaturale, presque ludique. Ainsi, l'esthétique farceuse des scènes montre plus que les méthodes sadiques des génocidaires. Le documentaire s'intéresse moins à la reconstitution précise du passé sanglant, mais plutôt à achever les écarts entre le massacre réel et son simulacre. C'est-à-dire, le film cherche principalement à exposer et à problématiser l'image du passé reconstitué par les assassins au moment présent. Comme dans *Hamlet*, le film expose « la lutte dialectique entre l'imitation réaliste et l'artifice réflexive⁶ » (Stam, 1981, p. 20). La stratégie métanarrative du documentaire révèle certainement un crime terrible, mais ce qui est mis en évidence c'est la façon dont les génocidaires comprennent leurs actions et construisent leur image de soi. Toutefois, au fur et à mesure que l'histoire avance, s'impose une déconstruction du récit et de l'image que les propres bourreaux s'efforcent de croire et de conserver. De cette manière, le documentaire réussit à mettre en évidence des tensions sociales, narratives et discursives complexes entre le présent et le passé en Indonésie.

Les « images dialectiques »

Comme on peut le remarquer, le documentaire *The Act of Killing* ne travaille pas avec des images ou des témoignages du passé. Il ne s'agit pas d'un film d'archive. À l'exception de quelques extraits du docudrame anticommuniste (*Pengkhia - natan G30S/PKI*) qu'Anwar regarde à la télévision, on n'y trouve pas de photos ou de documents historiques. Au contraire, il se base sur le Maintenant. On n'accède au passé que par les espaces, les scènes de fiction et les entretiens enregistrés au moment de la réalisation du film. Néanmoins, il ne s'agit pas non plus d'un documentaire sur le présent anodin de l'Indonésie, mais plutôt sur le présent en conflit avec le passé.

De cette façon, le film s'approche de la perspective de l'histoire et de la mémoire exposées par Walter Benjamin dans son dernier texte *Sur le concept d'histoire* ([1940]2018). Comme nous le rappellent Ribeiro et Santaella (2017), Walter Benjamin a été un critique obstiné de la notion positiviste de l'histoire qui dominait la pensée au début du XXe Siècle. Cette vision de l'histoire, comme un mouvement continu vers le progrès, a commencé à s'effondrer avec les contradictions apportées par la Première Guerre mondiale. Par contre, Benjamin l'avait envisagé comme une construction narrative et politique pleine de rupture et de discontinuité. Pour lui, l'histoire « officielle » est écrite par les vainqueurs. Autrement dit, le développement de la mémoire collective se base sur le récit de ceux qui ont remporté la bataille et ainsi dominant le temps présent. Dans le documentaire, Adi Zulkadr, ancien milicien et compagnon de crime d'Anwar, démontre pleine conscience de ce privilège. Pendant une conversation avec le réalisateur, il déclare non seulement que « la moralité est relative » mais aussi que « la définition de 'crimes de guerre' est faite par les vainqueurs » (*Je suis un vainqueur, donc je fais ma propre définition*). Adi est un personnage particulier dans le documentaire, vu qu'il est le seul génocidaire à admettre que le gouvernement a créé un récit fallacieux sur les « communistes ». Malgré sa position de vainqueur (et d'assassin), Adi démontre une lucidité inattendue par rapport

⁶ Texte original: "O teatro de Shakespeare alimenta-se de uma luta dialética entre a imitação realista e o artifício reflexivo" (Stam, 1981. p.20).

aux effets de l'histoire « officielle » dans l'Indonésie de nos jours. Comme rappelle Benjamin, « devant l'ennemi, s'il vainc, même les morts ne seront point en sécurité » (2018, p.16). Ainsi, dans le contexte indonésien, la victoire du récit des génocidaires signifie tuer les victimes pour la deuxième fois, étant donné qu'ils sont condamnés au silence et à l'oubli.

En ce qui concerne la notion de la mémoire historique, Benjamin a souligné qu'« articuler historiquement le passé ne signifie pas le connaître 'tel qu'il a été effectivement', mais bien plutôt devenir maître d'un souvenir tel qu'il brille à l'instant d'un danger » (2018, p. 16). Cet instant de danger, dont parle le philosophe, c'est le présent de la narration. Ainsi, la valeur de la remémoration est justement le pouvoir de reprendre le passé par la parole ou par la représentation dans le présent. Dans ce sens, le danger est double, vu que la tension entre le présent et le passé est dialectique, c'est-à-dire qu'elle est capable de transformer l'histoire du passé et, en même temps, modifier les sujets historiques dans le présent. Les propos de Benjamin furent justement d'explorer les éléments critiques relatifs au choc dialectique entre le Maintenant et l'Autrefois. Sûrement, cette collision a une dimension politique, renvoyant l'écriture de l'histoire aux enjeux entre dominateurs et dominés. La propre image du passé passe par un processus historique et, par conséquent, politique, de sorte qu'il faille « broser l'histoire à rebrousse-poil » (2018, p. 18) pour révéler ce qui se cache sous la surface de la tradition.

Alors, si l'historiographie dominante renvoie à un groupe dominant et à ses stratégies discursives, elle doit être découpée, démontée et reconstituée pour rendre possible sa lisibilité critique. De cette manière, la méthode proposée par Benjamin (la relecture de l'histoire à « rebrousse-poil ») consiste à allumer le présent à partir des vestiges du passé. Ces vestiges fragiles, presque disparus, subsistent et se révèlent comme des symptômes dans la culture et, par-dessus tout, ils ont la capacité de désorganiser l'interprétation du présent. De cette façon, les symptômes de l'histoire indonésienne sont perçus dans les mises en scènes reconstituées par les anciens bourreaux, ainsi que dans leurs propres paroles. Bien que *The Act of Killing* raconte le massacre communiste par le biais des assassins, il le fait de manière à problématiser les stratégies discursives de cette narration et à exposer toutes ses incongruités. À partir de cette perspective, on peut se demander : Que peut nous être révélée de la mise en scène et des témoignages des génocidaires ? Que peuvent-ils nous cacher ? Quel est le discours sous-jacent à ces reconstitutions farceuses ? Dans ce sens, non seulement la parole, mais aussi les images peuvent évoquer une autre lisibilité du passé.

Le philosophe Georges Didi-Huberman, lecteur de Benjamin, a érigé une pertinente réflexion sur le pouvoir des images comme représentation du passé en constante tension dialectique avec le présent. Selon lui, « devant une image – si récente, si contemporaine soit-elle –, le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans une construction de la mémoire » (2000, p. 10). Dans ce sens, la lecture dialectique des images et la connaissance historique n'arrive que dans le présent, « comme un point critique, un symptôme, un malaise dans la tradition qui, jusque-là, offrait au passé son image plus ou moins reconnaissable » (Didi-Huberman, 2018 p. 22).

De cette manière, on peut dire que le film *The Act of Killing* est rempli d'« images dialectiques », selon le sens que Benjamin a donné à cette expression :

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative. Seules des images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques. L'image qui est lue - je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité - porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture. (2006, p. 479)

On peut le constater, l'image dialectique ne consiste pas à un simple éclairage du passé par le présent (ou l'inverse). Mais elle fait plutôt référence à la collision dialectique où le passé met le présent dans une situation critique. L'image dialectique est également une image politique, car elle a le pouvoir de modifier la signification des événements du passé, si bien qu'elle est « capable d'ouvrir le champ même de notre réflexion historique et politique » (Didi-Huberman, 2018 p. 128). Pour cette raison, cette image est d'une forte complexité, vu qu'elle accumule des couches de significations nées de l'affrontement critique entre le Maintenant et l'Autrefois. L'image dialectique, telle qu'elle est définie par Benjamin, vient interrompre le continuum historique et renverser le présent. Elle émerge de la perception critique d'un dialogisme. Cette rencontre, à la fois révélatrice et dérangeante, porte le pouvoir de re-signifier le passé, et par conséquent, le propre présent. En somme, c'est une image apte à opérer son propre « point critique ».

Comme nous l'avons déjà remarqué, *The Act of Killing* se réfère au Maintenant pour exposer une constellation critique de l'Autrefois. Ainsi, un nouveau sens est attribué à l'Indonésie contemporaine (2012) (représentée par ses habitants et par les rues de Medan, le pont sur le fleuve Deli, l'ancien cinéma, le bureau du meurtre et sa terrasse) à partir de la dialectique de la mémoire. Ces sujets et ces espaces qui apparaissent dans le film sont comme des indices fragiles en attendant une autre lisibilité. Peut-être laquelle que va raconter d'autres versions sur les atrocités dont ils ont été témoins. Le film présente une certaine atmosphère fantasmagorique. Par exemple, une terrasse ordinaire se transforme en un enfer dantesque promu par la force de la remémoration d'un assassin. Même les sujets historiques, comme Anwar, Herman et Adi, qui occupent les espaces dans le présent, sont eux-mêmes des vestiges de ce passé sanglant. Quand Anwar danse le *cha-cha-cha* sur la terrasse où il avait tué des centaines de personnes (Fig. 03), on ne voit pas seulement un vieux fanfaron, mais on voit surtout un ancien assassin qui danse sur la mémoire des victimes et se vante d'avoir tué sans aucune punition. Quand on le revoit dans le même endroit, à la fin du film, l'espace et le sujet historique ont changé à nouveau. Et cette fois, on regarde un assassin qui retourne sur le lieu du crime et entre dans une profonde crise de conscience qui le fait vomir. Ces scènes répétées, bien que complètement différentes, sont comme un « autrefois qui rencontre le maintenant dans un éclair pour former une constellation » (Benjamin, 2006, p. 479). Ce sont des images politiques, c'est-à-dire, des images historiques inscrites dans le présent de l'histoire.



Fig. 03. Photogrammes des témoignes d'Anwar sur les assassinats commis sur la terrasse de son bureau (au-dessus), et de la scène où Adi et Anwar sont maquillés avant le tournage d'une simulation de torture (en bas). « The act of killing » (Oppenheimer, 2012).

Même les mises-en-scènes farceuses sont aussi des images dialectiques, mais qui déclenchent l'interprétation critique par la métanarration, comme nous l'avons déjà démontré. Quand on regarde Anwar et Adi maquillés avec de fausses blessures (Fig. 03), on ne voit pas les acteurs d'un théâtre grotesque, mais l'imaginaire des assassins en train de reconstituer leurs propres crimes. Autrement dit, on voit l'image spéculaire des génocidaires créée au sein d'un récit « officiel » qu'ils s'enfoncent en maintenir. Ce sont toutes des images dialectiques, « authentiquement historiques (et pas archaïques) », qui représentent un instant de danger capable de provoquer une réflexion historique et politique, mettant en conflit le Maintenant et l'Autrefois.

En guise de conclusion : la lisibilité de l'histoire

Le documentaire *The Act of Killing* a eu des impacts très importants sur l'opinion publique et sur le discours des autorités en Indonésie. Au moment où il est sorti, en 2012, les producteurs ont réalisé, tout d'abord, des projections exclusives pour des artistes, cinéastes, célébrités, historiens, professeurs, journalistes et intellectuels locaux. Cette stratégie a créé un grand débat. Rapidement le documentaire a atteint un large public autant en Indonésie qu'à l'étranger. Cette réception a été accompagnée avec méfiance par les dirigeants indonésiens. Cependant, c'est seulement après la nomination au prix de

meilleur documentaire étranger par *l'Academy Awards*, en 2014, que le gouvernement indonésien a fait sa première déclaration sur le film. Pour la première fois, les autorités ont reconnu publiquement la « chasse aux communistes » comme un crime contre l'humanité. Ce fut certainement un grand rebondissement dans le récit « officiel » sur le génocide. La nomination à *l'Oscar* a révélé au monde un pays dont plus de la moitié des dirigeants sont accusés de crimes contre l'humanité. Comme une ironie du destin, c'est justement Hollywood, à travers *l'Oscar*, qui a poussé la nécessité de reconnaître publiquement les crimes commis par les génocidaires et par le gouvernement. Génocidaires qui, auparavant, ont utilisé les films hollywoodiens comme inspiration (esthétique, narrative et éthique) pour leurs actes de tuer.

Comme on peut le remarquer, raconter des histoires selon la perspective des auteurs des crimes ne signifie pas forcément endosser leur point de vue. Au contraire, cela pourrait être une manière de renverser cette perspective, exposant toutes ses ambiguïtés et sa fragilité morale. De façon dérangeante, le documentaire réussit à faire que les bourreaux, par la mise en scène farceuse de leurs crimes, produisent des témoignages et des confessions d'un récit jamais racontée auparavant, rendant possible une lisibilité critique de l'histoire, sans jamais oublier que le présent c'est le *topos* de toute la représentation du passé.

Dans ce sens, les images du film « prennent position », comme dirait Didi-Huberman, puisqu'on « les met dans une position telle qu'on va créer un effet de lisibilité » (2012, p. 125). Le bouleversement causé par le documentaire révèle la valeur des images filmiques qui, par sa dialectique critique, rend possible une autre interprétation de l'histoire. Comme affirme Didi-Huberman, « ce qui rend lisible l'histoire, ce qui rend le temps lisible, c'est l'image. En tant que dialectique, bien sûr, image dialectique d'un temps » (2012, p. 123).

Toutefois, il faut souligner que la lisibilité d'un phénomène si complexe comme le génocide indonésien dépend sûrement d'innombrables singularités. Dans le documentaire, il est évident qu'un élément central de cette histoire est manquant, celui des témoignages des victimes, si bien que Oppenheimer a repris son projet en 2014 avec le film *The Look of Silence*. Ce nouveau documentaire a continué à raconter des histoires sur le génocide indonésien, mais cette fois à partir de la perspective d'Adi Rukun, frère d'une des victimes du massacre de 1965/66. Le film accompagne Adi dans sa confrontation aux assassins, en cherchant à briser le régime de silence et de peur.

Ces films jumeaux, *The Act of Killing* et *The Look of Silence*, sont comme deux faces d'un caléidoscope complexe qui ne rend pas seulement lisible l'histoire du génocide indonésien. Comme l'a déclaré Oppenheimer, « cette impunité atroce, je ne l'ai pas vu comme une spécificité indonésienne, une exception à la règle ou un scénario de science-fiction, mais bien comme une caractéristique de l'Hémisphère Sud aujourd'hui. L'histoire de notre temps » (2015). Le réalisateur aborde la question de la mémoire des génocides qui ont eu lieu dans l'Hémisphère Sud et renforce les fonctions politiques de l'exercice de la remémoration. Comme il l'a souligné, l'histoire du génocide indonésien c'est l'histoire de notre temps. Il faut la rendre lisible pour que le présent puisse être re-signifié et que l'avenir soit réorienté.

References

- Almeida, R. (2018). A crença na imagem e a reorientação da história através de sua representação. Recife, PE: Revista Ícone, Vol. 16, N. 2, 173–190.
- Arendt, H. (1963). *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York, NY: Viking Press.
- Benjamin, W. (2006). *Paris, capitale du XIXème siècle - Le Livre des Passages*. Paris: Cerf.
- Benjamin, W. (2018). Thèses « Sur le concept d’histoire » [1940]. Bibliothèque Anarchiste. Retrieved September 19, 2020.
<https://fr.theanarchistlibrary.org/library/walter-benjamin-theses-sur-le-concept-d-histoire>
- Blottière, M. (2015). Entretien avec Joshua Oppenheimer : “Les criminels, malgré tout, sont aussi des êtres humains. Retrieved September 19, 2020, from Télérama website, <https://www.telerama.fr/cinema/joshua-oppenheimer-les-criminels-malgre-tout-sont-aus-si-des-etres-humains,132159.php>
- Couston, J. (2013) “The Act of killing”, trois extraits commentés par son réalisateur Joshua Oppenheimer. Retrieved September 19, 2020, from Télérama website, <https://www.telerama.fr/cinema/the-act-of-killing-trois-extraits-commentes-par-son-reali-sateur-joshua-oppenheimer,96089.php>
- Dällenbach, L. (1977). *Le récit spéculaire: contribution à l'étude de la mise en abyme*. Paris: Éditions du Seuil.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps: histoire de l’art et anachronisme des images*. Paris: Les éditions Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2012). « ... Ce qui rend le temps lisible, c’est l’image ». Entretien réalisé par Susana Nascimento Duarte et Maria Irene Aparício. Lisbonne : Université Nouvelle de Lisbonne.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Remontagens do tempo sofrido. O olho da história, II*. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG.
- Huyssen, A. (2014). *Culturas do passado-presente. Modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Contraponto.
- Löwy, M. (2005). *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo, SP: Boitempo.
- Melvin J., Pohlman A. (2018). *A Case for Genocide: Indonesia, 1965–1966*. In: *The Indonesian Genocide of 1965*. Melbourne, AU: Palgrave Macmillan.

Paramaditha, I. (2013). Tracing frictions in “The Act of Killing”. *Film Quarterly*, Berkeley, v.67, n.2, Winter.

Pavis, P. (2003). *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Armand Colin.

Ribeiro, D.M.; Santaella, L. (2017). A arqueologia benjaminiana para iluminar o presente midiático. In: *Comunicação, mídias e temporalidades (Compós)*. Salvador, BA: Edufba.

Santos, B.S.; Araújo, S.; Baumgarten, M. (2016). As Epistemologias do Sul num mundo fora do mapa. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 18, no 43, set/dez 2016, p. 14-23.

Stam, R. (1981). *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro, RJ: Guerra e Paz.

Stam, R. (2015). *Keywords in Subversive Film/Media Aesthetics*. Malden, MA: Wiley Blackwell.

“The Act of Killing” Press Notes (2013). Retrieved September 19, 2020, from <http://theactofkilling.com>

Filmography

Apocalypse Now. Dir.: Francis Ford Coppola, EUA, 153 min, 1979.

El Sicario, chambre 164. Dir.: Gianfranco Rosi, Mexique, 80 min, 2010.

Pengkhia - natan G30S/PKI. Dir.: Arifin C. Noer, Indonesia, 270 min, 1984.

S21: the khmer rouge death machine. Dir.: Rithy Panh, Cambodia, 111 min, 2003.

The act of killing. Dir.: Joshua Oppenheimer, Indonesia, 165 min, 2012.

The look of silence. Dir.: Joshua Oppenheimer, Indonesia, 103 min, 2014.

About the author

Letícia Capanema est professeur du Master en Communication et du cours de Cinéma et Audiovisuel à l'Université Fédéral de Mato Grosso, Brésil.

Politics of memory in the works of Rosângela Rennó: body, trauma and anachronism

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Gerusa Morgana Bloss

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Lucas de Oliveira Alves

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/7469>

Abstract

This article establishes a discussion in the scope of memory policies based on two works of Rosângela Rennó: *Cicatriz* and *Imemorial*. The works are analyzed through a hybrid understanding of memory, articulating concepts from Sigmund Freud and Walter Benjamin, as well as from authors that allow us to relaunch issues related to the body, trauma and anachronism, such as Hannah Arendt, Didi-Huberman, Grada Kilomba and Márcio Seligmann-Silva. Through the artist's works, we revisit and articulate the bodies and the history traumas, both marked by exclusion, forgetfulness and silence. We also emphasize the need for narratives capable of harboring their marks and elaborating new possibilities of existence. In this way, we seek to expand the reverberations of the inexorable marks of bodies and times.

Keywords: Memory policies; Body; Trauma; Anachronism.

Memory transversalities: body and culture

The hell is not the others one, little Halla. They are the paradise, because a man alone is just an animal. The humanity begins in those ones around you, and not exactly in you. Being a person implies your mother, our people, a stranger person or your expectation. (Mãe 2017, p. 24)¹

Approaching memory and body theme through a critical and transversal perspective between different knowledges allows us to move between yourself and the other one, in an attempt to draw some borders, to point out differences and highlight continuities paradoxically, repetitions and times. In this sense, we place culture and subject under analysis in a certain temporal space contingency to reflect about memory and its policies. Inspired by the works of the Brazilian artist Rosângela Rennó: *Cicatriz* (1996) and *Imemorial* (1994), we search for what is inscribed, forgotten and dreamed of in the constitution of memories and its relationship with the social bond.

Cicatriz and *Imemorial* are photographic series, image records and narratives of people who tend to be disregarded in cultural texture. The works engender a work of memory

¹ The direct quotations present in the text were translated by the authors, once that they were taken from the works in Portuguese and, after, translated by the authors to English.

and resistance to policies of segregation and erasure that unfold them historically. The first work is composed by a series of 18 photographs revealed from negatives photo roll of the Museu Penitenciário Paulista, it shows scars and tattoos inmates' images. The second work presents a photographic series of people who worked on Brasília's construction, Brazilian capital, revealing faces and stories of people who died in the construction of the city.

Rosângela Rennó was born in Belo Horizonte, in 1962, and currently lives and works in Rio de Janeiro. She has Architecture and Plastic Arts degree and PhD in Arts from Universidade de São Paulo. Since the late 1980s the artist has presented productions that mix intimate and collective issues (Rennó, 2020). According to the art critic Paulo Herkenhoff (1996), in a world in which the abundance of images imposes themselves, Rosângela Rennó is known as the photographer who does not photograph: she works with frames that would be discarded, newspaper news, archives and others elements of culture, devoting themselves to the effects of the time and forgetfulness. As of collections and montages that she makes, the artist approaches memory and fiction, her works are part of important national and international museum's collection, she got several awards for her work.

Rennó composes a movement to reopen photography possibilities with artists such as Rochelle Costi, Carlos Fadon Vicente, Joaquim Paiva, Vik Muniz and Cássio Vasconcelos. These artists "rearticulate the aforementioned Brazilian tradition of experimental photography that emerged in the 1970s" (Herkenhoff, 1996, p. 5). This experimental photograph would have given way to photojournalism, in the context of the Brazilian Military Dictatorship in 1964, constituting itself as a form of complaint (Herkenhoff, 1996). Thus, Rennó's work collaborates with the reconfiguration of the place of photography in the arts, realizing a political poetics exemplarily.

Inspired by the memorialistic task that the works foster, we aim to discuss aspects that enlance memory to cultural, social and political issues of Brazilian conjuncture, analyzing how social memory, composed of plural images and narratives that can open gaps in totalizing ideals, mobilizing and expanding stories and experiences.

In this way, we intend to think deeply about interlocutions between body, memory and work of art from the series *Cicatriz*, in analogy to the body, thinking about how the work can inscribe memories, transmit experiences and establish narratives that highlight the singularities and break up exclusion structures. As well as on the relationship between memory and anachronism in the work *Imemorial*, reflecting on dynamic maturation that mark up the historical tessitura.

We present and discuss the concept of memory through epistemological interlocutions among psychoanalysis, philosophy and art, based primarily on the theories of Walter Benjamin and Sigmund Freud. We support a perspective of non-linear memory, articulated between image and narrative. It was added up to the discussion the contributions of the author Hannah Arendt and contemporary authors such as: Georges Didi-Huberman, who approaches theories of Benjamin and Freud, establishing interlocutions between memory and visual arts; Grada Kilomba, reflecting on memory and racial markers; and Márcio Seligmann Silva, discussing the relationship between memory and trauma.

Starting from a hybrid and complex memory conception and subjectivity, we maintain a critical position towards erasing differences in the social bond and seeking to give visibility to images and narratives that tend to stay on the margins, increasing inequality and suffering. We go through relationships between the body and the work, approaching the concept of the body to psychoanalysis in conjunction to the visual arts. In this critical and memorial movement, we seek to relaunch new analysis of cultural events and objects. The works of art are also anachronistic traits of culture because they question about records, naturalizations of “seeing and feeling”, thus they enable unique and political memory experiences to historical gaps.

InscReVer²: Body and memory in the *Cicatriz* work.

However, approaching things closer to themselves, or rather, to the masses, it represents both a passionate desire for the present and its tendency to overcome the unique existence of each situation through its reproduction (Benjamin, 1931/2013, p. 228).

Benjamin in his essay: “Little History of Photography” (1931/2013) points out the difference between looking through the eyes and through the camera. Although it is consciously explored by the human being, photography also transmits an unconscious dimension that inhabits itself and as images. By fixing the movement of life, the photographic record shows unconscious details that we relate to, presenting an unknown knowledge. Photographing, reproducing and archiving would involve the desire to remain, present, but also to transmit and to recreate reality.

The photography and archives are central elements in Rosângela Rennó works, producing a consistent dialogue with the themes of memory and politics. In 1996, she created the work: *Cicatriz*. In this series the artist exhibits photograph of inmates’ scars and tattoos. The 18 photographs were revealed from camera negative rolls filed at Museu Penitenciário Paulista.

The work links issues of the body, memory, dynamics of belonging and social exclusion which reveal themselves as ethical, political and aesthetic foundations of Rosângela Rennó’s art. The body marks evidenced by the tattoos and scars convene to decode their puzzles, bounding to what was marked up on the surface of the skin. The artist rescues and contours cultural traits, allowing it the articulation of culturally neglected memories to the context. The work contributes to a critical construction of history, composed of traits, traumas and narratives plural possibilities.

² We kept this word in Portuguese because translating it into English does not include its polysemy. “InscReVer” contains the verb “ver” in its spelling. In this way it plays with the relationships between marking up, recording and looking.



Image 1 - *Cicatriz* (1996) – no title (arms with hands). © Rennó (2020a)

Bodies and narratives are inseparable. Freud believes that the limits between the corporal and the psychic are permeable and articulated by language. In order to integrate us into a story, sharing meanings and ways to recognize, it is necessary to take care and to name our body. The human being, as an animal, is ineluctably each other dependent because both, its body and its possibility of historicization, in other words, narrating and being narrated, are linked to another one that precedes it - the mother's body, which supports and feeds; the social and linguistic structures which establish ways of behaving and communicating; the ideologies that direct and naturalize ways of seeing and reading the world (Freud, 1914/1996, 1915/2010; Lacan, 1985; Žižek, 1992).

Freud demonstrates that the body and the psyche, when properly articulated, respond to marks and external impressions, establishing exchanges dynamics where the boundaries between me and the other, internal and external, are mixed up. We are marked up by touch and the words that pass through us and mark up our subjective positioning. The bodies share inscriptions and meanings, but they also affect and express themselves in a unique language, characterizing their ethical, aesthetic and political dimensions. The marks

inscribed on the body make it possible to articulate individual and group stories (Freud, 1914/1996, 1915/2010; Lacan, 1955/1985). In this context, inscriptions such as scars, tattoos and piercings can both reveal characteristics of belonging, markers of some sociability and very particular elements of the one who carries them.

According to the psychoanalyst Ana Costa: “The singularity regards to a trait that can capture the eyes of other one. And what makes it collective is the place that this look can give as an identity” (2003, p. 19). In her book: "Tattoos and Body Marks: updates of the sacred" she develops an important analysis about the theme, rescuing historical aspects linked to cultural belonging, but also as a way of stigmatizing the ones who are considered as marginalized. As human condition does not involve naturalization of desire but rather its relationship with language and culture, such as tattoos and scars, while marks that mock are definitive, in principle, they confer borders, eroticize the body and demand deciphering.

The art critic and historian Didi-Huberman (2017) in his book “Cascas”, indicates that the surface does not necessarily denote superficiality. The author says: “What does the bark tell me about the tree. What does the tree tell me about the forest” (p. 69). In this associative and expansive movement, he situates the questioning potency of each of the parts, unfolding images and narrative possibilities - from the bark to the tree, from the tree to the forest - which elements are articulated, interpenetrating and expanding themselves? “We can think that the surface is what falls from things: which comes directly from them, what separates from themselves, therefore proceeding from them and what separates from them to come crawling up to us, to our view, like tree bark scraps” (Didi-Huberman, 2017, p. 70). We consider that the skin is metaphorically close to the shell, bearing marks of time, bringing memory inscriptions from its interior and exterior.

However, the body marks contemplate greater complexity than the peels, as they are related to the symbolic field that involves the human. Thus, they become even more enigmatic as the chosen photographs by Rosângela Rennó reveal to us; her work allows a testimony of narratives marked on the surface of the bodies that continues to reposition identifications and singularities from new readings. The marks on the skin convoke meanings and seek recognition from another one eyes. *Cicatriz* title of Rosângela Rennó work, incites us to this searching.

According to the Portuguese language dictionary, Michaelis (2020), scar refers to:

MEDICINE mark, sign or trace left by lesions or wounds due to the formation of fibrous tissue that replaces normal compromised tissues. 2. BOTANICS Signal left in certain organs due to the formation of new tissue, by the fall or cut of plant parts; eschar. 3. FIGURED Sign or trace of damage or destruction (war, natural disasters). 4.FIGURED Impression or undying feeling left by an offense, disgrace, a shock (moral, spiritual, psychological).

The author Grada Kilomba (2019) emphasizes that the term trauma has its origins on the same Greek word that refers to wound or injury. It concerns to “any damage in which the skin is broken as a result of external violence” (p. 213 - 214). Scars, in this sense, can be characterized as marks of trauma. Like tattoos, they are permanent inscriptions on the surface of a body, capable of telling a story, showing psychic impressions and wounds.

As well developed by Benjamin about modernity and its reproduction techniques (1933 / 1987a; 1982/2007), we live in a world bombarded with information, images and events, making hard to express our ability to elaborate, tending to diminish our experiences and narratives. Benjamin talks about a shock caused by the modern world, something that we can associate with trauma, psychic / bodily wound; an excess which makes it difficult to outline, to insert in a word and affection circuit. In this sense, the tattoo presents itself as a way to approaches, represents and reframes the traumatic, a way to stop the unrestrained and violent flow of stimuli that cannot integrate with the experiences, making it possible to tell a story. The scar, in an even more incisively way, shows the excess that falls down on the body because unlike the tattoo, it is not, as a rule, intentionally produced by the subject who opens up the door, but by an act of violence, accident or self-harm. The tattoo is inscribed itself in a path between the shock and the representation. The scar, in its turn, pure shock, a mark that may or may not be represented. “What is not expected is not registered, it is excessive” (Costa, 2003, p. 91).

The photographic record rescued makes the images of tattoos last beyond the time of the subject's pulsating body, allowing their permanence in culture to surpass the life of their creators/ authors. *Cicatriz*, in this sense, makes it possible to witness, in the present moment, stories that may never have been revisited. The relationship of corporeity expressed in the works convokes to the position taken by those who intend to observe it. According to Didi-Huberman (2006), the work of art can be thought as a body, with inputs, outputs, ways to convoke the gaze and to offer itself to the emptiness. While materiality, it endures and inscribes itself in different contexts, extrapolating the intention of the artist and the observer. The work shows and hides, it punctures and opens in a dynamic that allows an approaching to the body dynamics.

“This is how every work of art is an emptiness’ dressing” (Passeron, 2001, p.11); with this thought-provoking phrase the artist and poet: Renné Passeron, invites us to think about works of art in their articulation with the human condition. In face to the meaninglessness of life and violence, the work body comes to care for and to mark our open wounds, memorizing the excesses that cry out for multiple and shared meanings.

Singular, vivid, marked up and revisited bodies build up another body, the body of the work which is related to ours, based on the view, reflections and a repositioning of the enigmas that convoke the images: “In the images of Rosângela Rennó, the intimacy issues of others are intertwined with political and social issues. They are “open shapes” capable of blowing up the boundaries between the private and the public, fiction and the document” (Câmara, 2013, p. 32).

There is a very explicit political dimension in the work: *Cicatriz*, especially if we think about the conditions of visibility and invisibility in our society of the subjects and specifically of the prisoners who are subjected to penalties. According to the Human Rights and Minorities Commission, most of Brazilian population in jail is predominantly black (61.7% declare themselves black or brown) and poor (75% of prisoners have just completed primary education - one of the indicators of low income) (Calvi, 2018). Bringing up images of these bodies is a way to allow the inscriptions realized to cause some kind of rupture in the exclusion to which they are doubly subjected: in prison, when we do not see them; in speeches, by not questioning exclusion. It is necessary to “wake

up” the images and to produce narratives that link them to the story since: “As much they sleep more these photos are active as amnesia agents” (Herkenhoff, 1996, p. 29).

When we refer to a historically marginalized population by racism, as Kilomba (2019) points out: “it is revealed through global differences in sharing and accessing valued resources such as political representation, political actions, media, employment, education, housing, health, etc.” (p. 76), we can think about margin's subversive and creative potential: “(...) the margin should not be seen only as a peripheral space, a space of loss and deprivation, but as a space of resistance and possibility” (p. 68). The work *Cicatriz* makes the marks of the periphery visible which are centralized in the work. The artist performs a kind of “moebian twist” in which the boundary between periphery and center is no longer defined. In this way, when showing marks of bodies historically removed from the main cultural divisions, it provides us to look at images of resistance - resistance of the body to oppressions perpetrated by instances of power.

The tattoos point out a difference regarding others and also it manifests a group belonging, depending on their formats. They can be a way of making an edge, time marker - the time of imprisonment - in which the marks that remain are located in a certain period and denote a passage. At the same time that they remain inscribed on the bodies, also they circumscribe and outline an experience. As modifications in the bodies, they make it possible to make the bodies more visible, to convoke the gaze and to question the subject that expresses himself through them. Hannah Arendt analyzes:

For us, appearance – defined as what is seen and heard by others and by ourselves - constitutes reality. In comparison to the reality that results from being seen and heard, even the largest dimensions of intimate life (...) lead to a kind of uncertain and obscure existence, unless and until they are transformed, demystified and deindividualized, so they assume a suitable aspect for public appearance. The most common of these transformations occurs in storytelling and in the artistic transposition of individual studies, in general (Arendt, 1958/2014, p. 61).

The philosopher invites us to think about the action of sharing and the scope of visibility of images and narratives. In the work of Rosângela Rennó, de-privatizing is related to revealing something archived, which would be at the service of forgetting. After all, “Archiving is, paradoxically, a way of making it irrecoverable, making it invisible. When proposing a new order, Rennó's work presents itself as a confrontation and a subversion of this perverse logic” (Herkenhoff, 1996, p. 29). Starting from the dissemination of photographs and their constitution as works, the de-privatization of experiences allows the stories to be inscribed in a historical and critical narrative. Just like the peels that alter figure and background dynamics when positioned in another context, photographs allow us to focus on the marks. These unique marks concern social issues that need to be analyzed. In this way, we witness vestiges of oppression in our time as a request for the visibility of bodies erased by the system that oppresses them and denies their existence. What does this question us about the present? Which segregation practices are perpetuated in our society?

According to Hannah Arendt (2014) “The main characteristic of this specifically human life, whose appearance and disappearance constitutes mundane events is that it is full of events that in the end can be narrated as a story and to establish a biography” (p.

120). It is from this perspective that we emphasize the importance of a historical narrative that places the task of combining its traumatic aspects; it is about realizing in which points it is capable of transforming itself and enlacing biographies - linking different lives - in a common project of society.

The scar is what remains and what insists on appearing. In this context, Freud and, as complement, psychoanalysis, convokes for a practice that invites us to work with the remains, with what appears despite conscious intentionality and calls for a place. In the work: *Cicatriz* body marks are presented and they are also marks of the psyche, as well as social marks which reveal traumas and discursive possibilities. The body porosity which allows the relationship with other ones from the beginning of its constitution, it is also characteristic of the work. Thus, when we look at the works, we are also affected by them and we can reframe and produce effects from the encounter. Rosângela Rennó's works constitute themselves in a way of allowing memories which sometimes would have been discarded, gaining visibility, allowing a fruitful and reverberating articulation between the singular and the political. In this way, starting from the scars (of the subjects, of the social), we are directed to ways of looking, the ways of promoting a space of vision and listening to what we intend to inscribe and to elaborate. In contrast to the subjection of bodies, the policies of memory are policies of the subject and, therefore, policies of desire.

Starting from this perspective, we will work on the work: *Imemorial*, highlighting other aspects of memory and its enlance with culture. The criminological and labor archives presented in the works: *Imemorial* and *Cicatriz* required a great effort by Rosângela Rennó in order to gain access to public information (Herkenhoff, 1996). Expanding the discussions about her works, it allows the continuity of the ethical commitment that the artist mobilizes.

What is it possible to remember? Forgetfulness and anachronism in the work: *Imemorial*

As developed by Hannah Arendt (1958/2014), the work of art immortalizes human mortal life, enabling transcendence through the objects and speeches that they activate. In the work: *Imemorial* (1994), Rosângela Rennó presents a series composed of 50 portraits of people who worked in the construction of Brasília, the current capital of Brazil. The images were found out by the artist in the public archive of the Federal District, where the datas from employees of Novacap government company were stored. This company was responsible for building up the city. In addition to the photographs, the work also brings the story of dozens of workers and their families who died on the city's foundations, reporting episodes of negligence and violence from the company and the State. Dead workers were listed in the archives as “dismissed on grounds of death” (Rennó, 2020).



Image 2 - *Imemorial* (1994) - Installation for the exhibition “Revendo Brasília” © Rennó (2020b)

Brasília was built between the years 1957 and 1960 from an architectural and urban project named utopic, whose characteristics were the totalizing rationalization of public space aligned to modern architecture (Vasconcelos, 1992). Approaching the adjective “utopian”, we can think about the relationship of the work: *Imemorial* with the city of Brasília, regarding the distinction that Jacoby (2005) makes between totalizing utopias and iconoclastic utopias. The first category comprises projects with idealized images of the future, while the second, faithful to the etymology of the word "utopia" - non-place - professes dialectical projects in rupture with idealized images. In this perspective, *Imemorial* is opposed to the totalizing utopia of those who designed the city without, however, losing its utopian dimension. The work can destabilize the idealized history of Brasília, seeking the relegated memories to indifference, articulating themselves with the narrative. It is, therefore, an iconoclastic utopia, in which there are no ideal images, but, rather, the ideal of diversity and anachronism resignifying history.

The work raises reflections on projects and memories, ideals and their averse, inviting us to remember as a way to access new meanings and images. Freud (1914/1996, 1925/1996) believes that memory is not analogous to a file, where stored information remains unchanged. Associated with repression, it is a mechanism that makes it impossible for consciousness to access unconscious contents, the act of remembering brings up deformed mnemonic impressions. The memory is plastic and it involves a process of unconscious inscriptions that are erased, overlapped and re-inscribed in new images. Didi-Huberman (1992), in this context, analyzes that memory is not an instance that retains, but it loses and changes.

The memory linked to forgetfulness allows us to think about the inexorable inconstancy of the narrative. If we cannot accurately narrate our story, once that memory

has a fictional character, it recreates facts from the recomposition of images present in the psychic apparatus, how can we grant ourselves the right to narrate the official story (History) that covers events and plural agents? It is in the midst of this issue that *Immemorial* convoke us to peer into the plural stories of the construction of Brasília: in the basement - here we can make an analogy to the repressed in the unconscious - of the glorious narrative, reports about those who succumbed; as opposed to its utopian face, the face of those who had no place in the idealized utopia.

Benjamin (1982/2007) and Freud believe that memory is also marked up by forgetfulness. Therefore, it can never own the events of the past as they actually occurred. Memory, as a constant flow, an idea that he appropriates it from Proust, unfolds in multiple images. Gagnebin (2014) points out:

It is not, therefore, in Proust, a theory of memory and mnemonic image in the sense of a theory of recognition or conservation that maintains stability, but a theory of memory - involuntary - always arising from forgetfulness and crossed by it (p. 165).

Benjamin (1929 / 1987b) affirms that: “(...) a lively event is finite, or at least closed in the sphere of the lived, whereas the remembered event has no limits, because it is only a key to everything that came before and after” (p. 37). This dynamic of involuntary memory, where one memory always convokes for another, is associated with the dialectical image (1982/2007), a concept developed by Benjamin about the inevitable opening and anachronism of the image. In the dialectical image, what happens now finds itself generating a singular tessitura between different temporalities in images constellations.

Didi-Huberman (1992) analyzes that the image can only be thought beyond the usual principle of historicity. The art historian thinks that the dialectical image is anachronistic and critical. It unfolds it in past and the present images capable of criticizing themselves and different times, breaking up linear perspectives of this and a stable perspective of the image. The dialectical image is an image in crisis, ambiguous, it convokes the look to new searches without ensuring regularity. Its dialectical character does not reconcile in syntheses, but remains antithetical, directing its gaze to the contradictions of a period, to the incompatible views of history and to what is repeated in time.

Recovering the portraits of the workers against a narrative that is repeatedly guaranteed by the “winners of history” (Benjamin, 1940 / 1987c), it fosters an irreconcilable antithetical dimension. Facing the work, we are facing stories that remained repressed in the foundations of Brasília. By highlighting them, the artist puts on the scene a conflict between the hegemonic national memory and the erased memory of workers' lives and experiences. The series stages realities that are intended: the official story about a utopian city, totalizing and the marginal narratives of traumas and deaths, allowing us to unfold both the images that it presents - the faces of the workers - and the crystallized images of Brasília in the social imaginary. In this context, we convoke Benjamin (1940 / 1987c) again, when he says that “there was never a document of culture that was not also a document of barbarism” (p. 225).

Immemorial, as a work of art, immortalizes those lives that we sought to make them invisible. In a critical and anachronistic attitude, he warns about deletions produced by official history, which avoids exposing the traumatic, the inequalities, the struggles, the

perspectives of the most vulnerable ones, focusing on what unfolds it in a linear and dominant way. *Immemorial* presents images of the past to think about the present, it interrogates about tomorrow, but above all the deadly repetitions, making it possible to activate elaboration strategies. Its action is majority political and presents great potential, by giving visibility, putting words in forgotten stories and removing them from the pure violence inflicted by the covering-up.

Power is only effective where the word and the act are not divorced, where the words are not empty and the acts are not brutal, where the words are not used to hide intentions, but to reveal realities, and the acts are not used to violate and destroy, but to establish relationships and to create new realities (Arendt, 1958/2014, p. 248-249).

By directing our attention to what is immediately associated to the photographs, we are faced with untold stories of Novacap workers, literally: “dismissed for reasons of death”. However, unfolding its content, we can approach other images, stir up memories and criticize the present. The explanation about the dismissal reveals the omission of responsibilities, the objectification of bodies and the indifference to some lives, deletions that remain on official records.

The history of Brazil and those who “built it” up with their workforce is the history of slavery. First, the originary people were enslaved, and later, the African people were compulsorily brought up to work on coffee and sugar cane plantations. Kilomba (2019) highlights in his book: “Memories of the Plantation: episodes of daily racism”, such as inscriptions on the enslaved people's bodies and the mechanisms of production of silencing to which they were subjected. The imposed masks were: “pieces of metal placed inside the mouth of the black person, installed between the tongue and the jaw and fixed behind the head by two strings, one around the chin and the other around the nose and forehead” (p. 33) (Image 3). It was used to prevent slaves from eating sugar cane or cocoa in the plantations, but it also had the function of silencing, instilling a sense of muteness and fear.



Image 3 - Portrait of the enslaved Anastasia with the silencing mask © Kilomba (2019, p. 35)

Invisibility and silence, vestiges of the past and equally traits that are repeated in Brazilian culture. Cases like those ones of deaths caused by the negligence of power structures do not cease to be part of our history. It is worth remembering a recent episode of negligence and death, in 2019, in the city of Brumadinho (MG), where the tailings dam of a mining company broke up, leading to the death of approximately 270 people (Almeida & Freitas / G1 Minas, 2020). A trauma for many families who are still fighting in court for redressing (Image 4).



Image 4 - Sign at the entrance to Brumadinho reminds the victims of Vale and it asks for justice © Almeida, F. & Freitas, R./G1 Minas (2020).

In Brumadinho case, as the image above demonstrates, the protest for justice is accompanied by a memorial, where the faces and names of dead people fill out the sign at the entrance of the city. Also, in the *Imemorial* images, there is a connection between memory and justice. It is necessary to have a regime of visibility and narratives associated to it to open space for reparation. To break up the sense of invisibility and silence it means allowing history to be opened, engendering new memories, dialoguing with experiences and, effectively, democratizing relationships. In Brazil, a work of memory is permanently urgent, once that violence and trauma continue to be repeated and denied, in addition to a wide range and profound situations of negligence that systematically mark up the culture. There is an increasing and alarming trivialization of violence, which is evident in speeches pronounced up by the highest political posts in the nation, honoring military dictatorship torturers (1964 - 1985) and denying the regime's crimes (Mazui, 2019).

The theorist Márcio Seligmann-Silva (2017) proposes to approach history not as an archive in the traditional way of historiography, but as trauma. In detriment of a chronological and schematic history, the author invites us to revisit the past as a witness of trauma. Rosângela Rennó, in this context, when researching the history of workers in the archives of Brasília, she exercises the function of historian-witness. Her job is

precisely to unarchive it in order to give an opportunity to listen and witness persistent social traumas.

History as trauma is never just ours, but it takes place in dialogue with those other ones. It is about opening itself to the (traumatic and silent) history of other one. Considering the Brazilian case with its chronic inability to inscribe its long and terrible history of violence, from slavery to the last dictatorship (...). This silencing also condemns us to repeatedly repeat violence initiated by the colonial cycle (Seligmann-Silva, 2017, p 66).

The memory of silencing masks, the real and symbolic ones, shows up in art, political activism, in the individual and collective struggle for justice, or even in the three parameters in an interconnected way as a possibility of elaboration. Freud (1914/1996) states that it is necessary to remember, to repeat and to elaborate for getting success in clinical work. In the Brazilian reality, we repeat our barbarities and re-update our traumas because we have a very precarious memory work, preventing us from healing our social wounds. In this context, *Imemorial*'s work is powerful, as it opens up a space for listening and testimony, enabling us to provide meanings to traumas that hardly circulate in the narratives of our history. *Imemorial* makes it clear in its name already - in the Portuguese language, the "i" is a prefix of negation - that it is not possible to remember everything, but that some memories, when rising against the barriers of repression (psychic, discursive and institutional), it may establish small differences in our repetition circuits, gradually breaking up invisibilities and historical silences.

Healing Memories - Opening Gaps

[...] At the first time, the event is experienced as a contingent trauma, as an outbreak of the non-symbolized; it is only through repetition that it is recognized, here it can only mean it: realized in the symbolic (Žižek, 1991, p. 118).

Through Rosângela Rennó's works, we monitor the possibilities and strategies that aim to produce the marks on the social fabric. His art accomplishes in the symbolic context, language field, intelligibilities and shares that place us in the social bond: a scar. It marks a trace of memory on the political body, the poetic that seeks to treat the traumatic: the non-symbolized of death, violence, negligence, the erasing that insists and it repeats itself. The act of rescuing memories is an act of inscribing symbolic scars, assembling mosaics, rummaging and shaking history. In this act, the artist breaks established discourses that seek to embody a supposedly linear and homogeneous history, opening up meanings to what would remain submerged by repression forces.

Inhabiting and building up margins indicates an ethical position of criticism which is silenced and subjected. As Grada Kilomba (2019) rightly analyzes, it is not about romanticizing the margin and oppression, but talking about margin as a place of resistance, exposing one's own marginality, its radical and inventive openings. Rosângela's art seeks to address the traumatic dimension of the exclusions that operate on the social pact and tend to be denied, by giving visibility to the margins through archived images of prisoners and workers. Presenting infamous men and their faces, their inventive strategies

for marking the body, inscribing singularities, identifications and differences, it means exposing their powers, their humanity. In that same gesture, she asks everyone: where do we look? What do we seek not to see? What are the markers of social hierarchy that are inscribed on the skin and face?

In this regard, Rosângela Rennó's act touches on the memory materiality when it works with the body. It is the margin's body that is shown, they are prisoners, the workers. Their marks, their stories, their beliefs, their subordinations and strategies are revealed and they seek to activate the body of the one who looks at them. His art rescues the traumatic, opens up a new memory flank, fosters a critical look at the wounds that remain opened in his time and space of creation. The works *Cicatriz* and *Imemorial* complaint injustices, erasures and silences, resonating the banned images, the censored bodies.

The artist also plays with the place by exposing that the photograph and the archive go beyond the register. Her gesture and work as products of culture allow us to review a reality and its memories, underlining the fictionality that constitutes them. In the opposite act to the collector who would seek to suture the lack, Rennó's proposal approaches the allegorist's ethical, aesthetic and political dimension which highlights objects of culture, seeking to transmit a meaning, contemplating the unfinished and fragmentary dimension of memory. She collects in the buried archives by the rubble of time and the imposed history to the defeated, forgotten and unused images for the general public. Such images (highlighted in a world where photographs are produced and exposed in profusion) have the power to interrupt continuous and accelerated flow of images that anesthetize us, it causes sparks of reflection and dissension among ideal projects and authoritarian consensus.

The images of the work are read as dialectical images. They invite us to examine their different layers of meanings, taking a look at the themes that permeate them. In the Brazilian context, the work that aims to make room for the excluded ones is ineluctably marked by racial issues. Brazil has a history of slavery that persisted for more than three centuries. Today its marks are revealed in the predominance of black people imprisoned and murdered by agents of the State.

Furthermore, authoritarianism is at the root of our foundation, censoring and excluding five centuries ago everything and everyone who have raised against the gears of power with their bodies, voices and experiences.

At the core of authoritarian power, it is sought to institute through force: complete memories and narratives. The analyzed works mobilize us to reflect on the impossibility of suppressing our incomplete and finite condition. This condition is persistent and denying it through subordination and violence amplifies the traumatic dimension of culture. The policies of memory move forward to deal with the anachronistic and fictional aspect of remembrance, exposing diversity, denouncing violence and seeking to transmit shared meaningful strategies.

They contain iconoclastic utopias, utopian projects guided by ethics, otherness, respecting differences and refusing to erase the tragic and even perverse dimension of official history. The works presented do not lead us to ideal images and places, but they point out inequalities repeated throughout history and wide open in the present.

It is needed to revisit the past in order to walk into more dignified paths regard human condition, necessarily contemplating diversity and the incompleteness that crosses us. As it is not a place, utopia reinforces the relevance of the reflection process, a lot more than an ideal place to be reached. After all, it is on behalf of certain ideals that we subdue, exclude and deny differences.

By placing the traumatic under analysis, we enable psychic elaboration, expansion of connections and shared meanings. We qualify our principles of ethics and humanity. As the writer Valter Hugo Mãe implies, it involves our family laces, affectiveness, with an unknown person and even the assumption and abstraction of another one.

References

- Almeida, F. & Freitas, R./G1 Minas. (2020, 25 jan.). Um ano após tragédia da Vale, dor e luta por justiça unem famílias de 259 mortos e 11 desaparecidos. <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2020/01/25/um-ano-apos-tragedia-da-vale-dor-e-luta-por-justica-unem-familias-de-259-mortos-e-11-desaparecidos.ghtml>
- Arendt, H. (1958/2014). *A condição humana* (11. ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Benjamin, W. (1933/1987a). *Experiência e pobreza*. In: W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política* (3. ed.). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Benjamin, W. (1929/1987b). *A imagem de Proust*. In: W. Benjamin, *Magia e técnica: arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura* (3.ed.). (pp. 36-49). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Benjamin, W. (1940/1987c). *Sobre o conceito de história*. In: W. Benjamin, *Magia e técnica: arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura* (3. ed.). (pp. 222-234). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Benjamin, W. (1982/2007). *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG Ed.
- Benjamin, W. (1931/2013). *Pequena história da fotografia*. In: Trachtenberg, Alan (Org.), *Ensaio sobre fotografia de Niépce a Krauss*. (pp. 219-238). Lisboa: Orfeu Negro.
- Calvi, P. (2018, 06 ago.). *Sistema carcerário brasileiro: negros e pobres na prisão*. <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-permanentes/cd-hm/noticias/sistema-carcerario-brasileiro-negros-e-pobres-na-prisao>.
- Câmara, I. (2013). *Rosângela Rennó e as virtudes dialéticas da imagem*. Dissertação de mestrado. Fortaleza: UFC.
- Cicatriz. In: *Dicionário Michaelis*. <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cicatriz>.
- Costa, A. (2003). *Tatuagem e marcas corporais: atualizações do sagrado*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el Tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed.

Didi-Huberman, G. (2017). *Cascas*. São Paulo: Ed. 34.

Freud, S. (1914/1996). Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II). In: Sigmund Freud, Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas (Vol. 12, pp. 161-174). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1915/2010). O instinto e seus destinos. In: Freud, S. Obras completas. (Vol. 12). São Paulo: Cia das Letras.

Freud, S. (1925/1996). Uma nota sobre o “bloco mágico”. In: Sigmund Freud, Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas (Vol. 19, pp. 253-262). Rio de Janeiro: Imago.

Gagnebin, J. M. (2014). *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34.

Herkenhoff, P. (1996). *Rennó ou a beleza e o dulçor do presente*. In: Rosângela Rennó. São Paulo: Edusp.

Jacoby, R. (2005). *Picture Imperfect – Utopian Thought for an Anti-Utopian Age*. New York: Columbia University Press.

Kilomba, G. (2019). *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó Ed.

Lacan, J. (1955/1985). *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar Ed.

Mãe, V. H. (2017). *A desumanização (2. ed.)*. São Paulo: Biblioteca Azul.

Mazui, G./G1. (2019, 8 ago.). *Bolsonaro chama coronel Brilhante Ustra de ‘herói nacional’*.

<https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/08/08/bolsonaro-chama-coronel-ustra-de-heroi-nacional.ghhtml>.

Passeron, R. (2001). *Por uma poianálise*. In: Sousa, E., Tessler, E. e Slavutzky, A. *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios.

Rennó, R. (2020a). *Série Cicatriz, 1996*.

<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/57/4>.

Rennó, R. (2020b). *Série Imemorial, 1994*.

<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/sobre/19>.

Seligmann-Silva, M. (2017). A era do trauma. In: T. Rivera; L.A.M. Celles & E.L.A. Sousa (Org.), *Psicanálise*. Rio de Janeiro: Funarte.

Vasconcelos, A. (1992). *A epopeia da construção de Brasília*. Brasília: Editora Brasília.

Žižek, S. (1992). *Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia*. Rio de Janeiro: Zahar Ed.

Žižek, S. (1991). *O mais sublime dos históricos: Hegel com Lacan*, Rio de Janeiro: Zahar Ed.

About the authors

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac is Post-Doctor, Professor and researcher at the Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Gerusa Morgana Bloss is Master and PhD student at the Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Lucas de Oliveira Alves is Master student at the Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Series televisivas y memorias sobre el pasado reciente en Chile. Aprendizajes y reflexiones

Lorena Antezana Barrios

Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/7470>

Abstract

Based on the viewing of television series about the recent past in Chile broadcast in the context of the commemoration of the 40 years of the coup, we reflect on the possibilities of construction and reconstruction of memories about that past that these proposals generate in three generations of viewers: those who experienced the coup, those who grew up in dictatorship and those who grew up in democracy. We conclude that these audiovisual productions, although they are not a proper historical story, manage to install certain socially relevant references and milestones whose base is historical, so they can be considered a useful instrument for the formative work of the new generations.

Keywords: Television; Fiction; Reception; Memory; Recent past.

Introducción

Los medios de comunicación cumplen variadas e importantes funciones en nuestras sociedades actuales. Una de las que nos interesa destacar en este texto es su capacidad para organizar a la sociedad. A nivel cotidiano, a partir del establecimiento de pautas informativas más o menos estandarizadas (Palma, 2014), relevando ciertos hitos como el inicio del año escolar o las fiestas de fin de año; y a nivel colectivo, destacando hechos históricos como el día de la patria o la llegada de Cristóbal Colón al continente. En este último ámbito es que se enmarcan las producciones televisivas de 2013, año en que se conmemoraron los 40 años del golpe de Estado en Chile.

A diferencia de conmemoraciones anteriores, la de los 40 años se caracterizó a nivel mediático, por la emisión de series de ficción sobre la dictadura en televisión abierta, en un contexto político particular: el final del primer gobierno de derecha -de Sebastián Piñera- tras el regreso a la democracia y las candidaturas presidenciales de Michelle Bachelet y Evelyn Matthei¹, ambas, hijas de generales que tuvieron posiciones encontradas, a favor y en contra del régimen militar de Pinochet (Antezana & Cabalin, 2018).

En un contexto que estuvo marcado además por manifestaciones masivas de descontento por el quehacer de la política institucional y de malestar con la democracia representativa, presentar series como *Los 80*, *Los archivos del Cardenal*, *Ecos del desierto* y *No*,

¹ Evelyn Matthei Fornet, candidata por el pacto Alianza (coalición de partidos conservadores), hija del general Fernando Matthei de la Fuerza Aérea, quien fue miembro de la Junta Militar de Pinochet; y Michelle Bachelet Jeria, candidata de la Nueva Mayoría (partidos de centro-izquierda), hija del general de la Fuerza Aérea Alberto Bachelet, miembro del gobierno de la Unidad Popular, quien fue detenido y torturado, falleciendo en prisión.

*la serie*², construidas desde la perspectiva de quienes lucharon contra la dictadura (Cárdenas, 2012) y cuando la discusión a nivel local se trasladaba desde la condena a la violación de derechos humanos a la ilegitimidad del golpe de Estado en sí mismo (Antezana, 2015a), derivó en una seguidilla de comentarios y debates en otros medios de comunicación generando una televidencia de segundo orden (López, 2014) que amplificó su alcance y la polémica (Waldman, 2014) construyendo nuevas comunidades “imaginadas” de grupos específicos que tienen algo en común (Falcón & Díaz-Aguado, 2014; Anderson, 1993).

Es el caso de la tercera generación -la de los nietos- que el 2013 alcanzaba la mayoría de edad incorporándose también a la discusión acerca de la dictadura (Jelin, 2014; Feld, 2004; Kaufman, 2007), en el contexto, esta vez global, de resurgimiento del interés por el pasado y por el proceso de construcción de memorias sociales (Baer, 2006; Feierstein, 2012; Halbwachs, 2004). Esta conmemoración les permitió recordar el golpe de estado, en un clima social que, además de información sobre lo ocurrido, respondía a una nueva sensibilidad “que quería dejar atrás los tabúes en torno a la memoria del pasado, abrir nuevas interrogantes y, sobre todo, comprender cómo, por qué y en qué medida las huellas del régimen militar se mantenían en la actualidad” (Waldman, 2014, p. 253).

Las series ficcionales emitidas, tienen un alto contenido histórico (Castillo, Simelio & Ruiz, 2012) y pueden ser consideradas artefactos culturales de transmisión de “memorias prostéticas” (Landsberg, 2004) pues funcionan como una prótesis que permite la exteriorización del trauma de la dictadura de una manera con la que es fácil empatizar. A pesar de construirse narrativamente desde un particular punto de vista, las series producen en el espacio público una explosión de memorias, muchas de ellas en pugna, de los acontecimientos traumáticos vinculados con la represión estatal. Así, las series son un insumo para la construcción de memorias colectivas que permiten a los telespectadores situarse en relación a su propia historia, asumir una posición y adquirir un juicio crítico (Antezana, 2015b).

A partir de los principales resultados de la investigación “Imágenes de la Memoria. Lecturas generacionales de series de ficción televisiva sobre el pasado reciente de Chile”³, reflexionaremos sobre las posibilidades de construcción y reconstrucción de memorias sobre ese pasado que estas propuestas generan en tres generaciones de telespectadores, de acuerdo a su experiencia de vida y al rating de visionado promedio de las series⁴. Consideramos también en el análisis las diferencias de género y las emociones y sentimientos asociadas a su recepción.

Trabajamos analizando la recepción de estas producciones en tres grupos de personas con experiencias de vida, en su niñez y juventud, disímiles: la de quienes vivieron el golpe de Estado (que al momento de la realización del primer año de esta investigación, el año 2016, tenían entre 50 y 64 años), la de los que crecieron en dictadura (que al momento del trabajo de campo, el 2017, tenían entre 35 y 49 años) y la de los que crecieron en democracia (que al momento de consulta, el 2018, tenían entre 18 y 24 años).

² Es precedida por la película del mismo nombre estrenada el 2013. La versión televisiva contiene 100 minutos más de material de archivo.

³ Fondecyt Regular N° 1160050, realizado entre 2016 y 2020.

⁴ Las cuatro series de mayor visionado emitidas el 2013, año de la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado en Chile y que estuvieron centradas temáticamente en la dictadura fueron: *Los archivos del Cardenal* (TVN), *Ecos del desierto* (Chilevisión), *No, la serie* (TVN) y *Los 80* (Canal 13).

La base epistemológica del trabajo de campo realizado se enmarcó en los estudios de audiencia desarrollados en América Latina a partir de los años 90, que vinculan los estudios culturales ingleses y la teoría crítica. De acuerdo con lo anterior, consideramos que el telespectador es parte de comunidades de interpretación y está caracterizado por una mediación múltiple, por lo que utilizamos una estrategia que incorporó, en distintos niveles, dos de las bases epistemológicas de la metodología cualitativa: el interpretativismo y el constructivismo social.

El proceso de recepción supuso no sólo un registro de lo que se estaba presentando en televisión, sino también el diálogo entre estas propuestas y los conocimientos, huellas emocionales y experiencias que cada uno de los telespectadores poseía. Estas referencias, más que impactar directamente en el espectador, constituyen un grupo de factores mediadores - como las vivencias, la familia, lazos sociales, y también los valores morales-que actúan como filtro de percepción, a través del cual el contenido de los medios (en este caso las narrativas de ficción) es interpretado por cada miembro de la audiencia (Sánchez, 2012). Lo anterior es lo que hemos indagado a través de entrevistas (24) y grupos focales (6) en las distintas generaciones de telespectadores consideradas.

Algunos de los resultados que, a modo de hipótesis, surgen de ese trabajo y sobre los que reflexionaremos en este texto son: (1) la experiencia vivida en relación con la dictadura impacta diferenciadamente en las lecturas de las series ficcionales que realizan hombres y mujeres; (2) la construcción de las memorias individuales y colectivas (generacionales) se organiza en base a las imágenes propuestas por las series ficcionales sobre el pasado reciente del país y están fundamentalmente vinculadas con el ciclo de vida y la vida cotidiana; (3) la lectura de estas series traduce visualmente la forma en que la sociedad chilena se hizo cargo del conflicto y las emociones sobre las cuales se ordenó la transición a la democracia; (4) las narraciones que construyen hombres y mujeres sobre el pasado reciente muestran diferencias en relación con el lugar que asumen como narradores y con la forma en que se conectan con sus emociones, siendo estas diferencias menos evidentes en las generaciones más jóvenes, y; (5) el clima de época incide en la interpretación que realizan los distintos telespectadores del pasado reciente presentado en las series.

Así, y de manera más bien proyectiva, nos preguntamos en este texto por las posibilidades de construcción y reconstrucción de memorias sobre el pasado reciente que las series de ficción generan en distintas generaciones de telespectadores, y los aprendizajes que obtuvimos al respecto.

Historia y memorias

De acuerdo con nuestros resultados, para las generaciones que tuvieron una experiencia directa con la dictadura (la que hemos denominado primera generación), los formatos ficcionales, salvo aquellos que se relacionan de manera directa con los hechos históricos (situaciones o personas que dieron algún testimonio sobre lo vivido), no les parecen apropiados para la transmisión de memorias. Es lo que indican, por ejemplo, en relación al formato de thriller que se utiliza en *Los archivos del Cardenal*, o a la comedia o humor negro que se usa en *No, la serie*, a diferencia de *Ecos del desierto* que se apega de manera más directa a lo vivido por Carmen Hertz, abogada que se dedicó a la búsqueda

de su marido, detenido desaparecido en 1973 y a *Los 80*, serie familiar de ficción que es ambientada de manera muy cuidada en la década de los 80.

Esto nos invita a reflexionar sobre las diferencias entre historia y memorias y los temores y aprehensiones asociadas a la forma en que se transmiten estos distintos contenidos fundamentalmente a las nuevas generaciones. Ahora bien, ¿a qué se refieren las primeras generaciones cuando sienten que el relato ficcional no está representando adecuadamente lo sucedido? Se refieren a su propia experiencia personal, cercana a los acontecimientos que se relatan y a las imágenes (huellas visuales) que se utilizan y que se han consolidado como sentidos comunes audiovisuales “verosímiles”, en virtud de su circulación, aceptación y de su cumplimiento de ciertos cánones estéticos ya instaurados. Así, en la medida de que las series operen bajo estos parámetros son reconocidas y aceptadas por los integrantes de esta generación.

Este sentimiento se vincula a una ya amplia discusión acerca de la legitimidad de las representaciones audiovisuales que responderían a un “programa representacional polarizado” (Baer, 2006, p.14), en el que podemos encontrar, en un extremo, a las producciones denominadas “serias”, es decir, aquellas con vocación documental, historiográfica, testimonial, las cuales serían consideradas moralmente legítimas y formalmente apropiadas para la representación del golpe de Estado. Mientras que, en el otro extremo, se situarían el cine y los productos seriados de ficción (como las series dramatizadas y las telenovelas), especialmente aquellas para el consumo masivo, que se consideran banalizadoras y trivializadoras de la memoria de este periodo.

Aunque la ficción efectivamente tiende a simplificar procesos históricos muy complejos, es innegable su contribución a la socialización del conocimiento histórico, siendo mucho más efectiva incluso -sobre todo para las nuevas generaciones-, que cualquier aproximación previa a estos temas en términos historiográficos o documentales (Baer, 2006). En este sentido, la ficción provee de imágenes (que muchas veces ya circularon en otras producciones audiovisuales), que operan como respaldo de la época, pero sobre todo propone marcos de interpretación del pasado que pueden ser cuestionados o validados por cada generación. Esto pues la imagen del pasado no deja de transformarse según la perspectiva que se escoge para mirarlo (Clarembaux, 2010), ya que toda narrativa del pasado implica una selección (Jelin, 2001).

A este respecto, Ricoeur (2010) plantea que la historia se hace posible mediante la operación de traer al presente un pasado ausente. El pasado entonces no es una entidad discreta, autónoma y semánticamente acotada; y no se recupera únicamente a partir de un proceso cognitivo. Traer de vuelta el pasado involucra un (re)hacer, un ejercicio individual y colectivo que a la vez que actúa, transforma (Cárdenas, 2012).

A nivel social esto es importante porque los grupos no “tienen” una memoria, sino que la formulan por medio de recordatorios como monumentos, museos, archivos y otras instituciones de memoria; todo lo cual constituye lo que Assmann (2008) llama “memoria cultural”. Esta memoria está basada en ciertos puntos fijados en el pasado que no es preservado como tal, pues lo importante aquí es el horizonte, la proyección futura.

Así, la memoria cultural corresponde a un tipo de institución, exteriorizada, objetivada y almacenada en formas simbólicas (como narrativas, rituales, símbolos, canciones, entre otras), relativamente estables y que pueden ser transferidas de una situación a otra, de una generación a otra. Es un tipo de memoria que requiere ser actualizada cada cierto tiempo, lo que ocurre en las conmemoraciones, que gracias a la “remediación” permiten la

representación de eventos memorables “una y otra vez, durante décadas y siglos, en diferentes medios: en artículos de periódicos, fotografía, diarios, historiografía, novelas, películas, etc.” (Erlil, 2008, p. 392).

En este contexto de conmemoración, las series tuvieron un valor documental para la primera generación. No les muestran nada nuevo, pero les permiten recordar. Se constituyen así en un estímulo para volver a traer al presente ciertas vivencias y experiencias y tener un pretexto para compartirlas con otros y para hablar de ello. Este último aspecto es importante porque, por un lado “florecen unas verdades subjetivas cuyo argumento es la rememoración de lo vivido” (Sarlo, 2004, p. 37) y por otro, permiten romper, en alguna medida, con la práctica generalizada del “silencio comunicativo” con respecto a la última dictadura que se traduce en un “miedo a hablar sobre el pasado entre los grupos de más edad, un patrón cultural para evitar conflictos” (Frei, 2015, p. 20). Además, también se trató de una posibilidad de demostrar a otros, cuya opinión si les importa, como sus hijos, la veracidad de sus recuerdos y vivencias y de enseñar y compartir sus aprendizajes con ellos. Así, las series y el momento de su emisión fueron una oportunidad didáctica, un artefacto cultural de enseñanza que, debía ser contextualizado, completado y revisado por quienes vivieron esos acontecimientos, es decir, por ellos mismos.

Los participantes de la segunda generación vivieron el golpe de estado y la dictadura en su infancia y adolescencia, por lo cual sus recuerdos de la época son parciales, fragmentarios y difusos. También son confusos y contradictorios, pues muchos crecieron entre verdades a medias y silencios con el fin, en muchos casos, de protegerlos. El recuerdo adquirido, que es el resultado de lo que cada persona puede recordar por sí misma, es el que está asentado en la memoria de esta generación y es un recuerdo parcial alimentado por el recuerdo conversacional que “transmite no solo historias sobre el pasado, sino también “silencios sobre ese pasado” (Frei, 2015, p. 16).

Es así que, a nivel individual, las ficciones televisivas sobre el pasado reciente en Chile fueron, para esta generación, una manera de completar los vacíos que muchos sienten que tienen sobre el periodo y, fundamentalmente conciliar sus propios recuerdos personales con los acontecimientos históricos de la época. Esto pues, y como lo explica Jelin (2001), el pasado deja huellas “mnésicas” que no son memoria, ya que para serlo deben ser evocadas y ubicadas en un marco que les dé sentido. Y es lo que ofrecieron las series.

Testigos directos del sufrimiento de sus progenitores, durante toda su infancia y parte de su adolescencia recibieron la constante prevención de “no meterse en líos”, de que cualquier actividad pública puede conllevar peligros insospechados, que la política es mala. En estas condiciones, se podría considerar a esta como una generación ensimismada, que responde a “las condiciones de supervivencia impuestas a los vencidos” (Fernández de Mata, 2007, p.198). Así nos explicamos porqué ésta es la generación más desentendida de la política y con más conflictos para hablar sobre el pasado.

En el caso de los más jóvenes, los de la tercera generación que ya creció en democracia, el análisis arrojó que la mayoría de los participantes contaba con muy poca información sobre el periodo representado al momento del visionado de las series, por lo que, en no pocas ocasiones, las ficciones se transformaron en una de las primeras vías de entrada a un pasado histórico y, a veces también familiar, complejo. No es que no supieran nada acerca de la dictadura, incluso los contenidos históricos vinculados a este periodo ya son parte del programa de educación escolar obligatoria, pero las series apelaron a una

“memoria visual (documental y fotográfica) del acontecimiento” (Baer, 2006, p.10), más cercana a este grupo etario, generando en ellos “asociaciones cargadas de afectos que otorgan a las memorias su intensidad, marcando una pertenencia” (Assmann, 2008, p.114), con esto nos referimos “al proceso de construcción de identidades en su doble entidad, tanto en lo referido a lo singular de la inscripción subjetiva como a la comprensión de la alteridad” (Kaufman, 2007, p. 215).

Ficción televisiva seriada

Las características formales específicas de este tipo de programas de entretenimiento son las siguientes: se trata de historias inventadas, estructuradas en un número delimitado de episodios (8 a 12 en series, y 3 a 4 en miniseries), con una trama principal que va resolviéndose a lo largo de las sucesivas entregas (Carrasco, 2010). Se reconocen al menos tres tipos de series: episódicas, con capítulos unitarios, es decir, donde el problema planteado en cada episodio es resuelto en el mismo, lo que permite el enganche esporádico de los telespectadores; serial, cuya trama queda abierta para continuar su desarrollo en capítulos posteriores (López & Nicolás, 2016), que es lo que ocurre en las telenovelas puesto que obligan al telespectador a seguir la secuencia de visionado propuesta; y mixta, que combina una multitud de tramas en cada capítulo, unas que se resuelven en el marco de un único episodio (episódicas) y otras que se desarrollan en arcos que comprenden varios capítulos (Gordillo, 2009).

La ficción como formato simplifica la comprensión del pasado reciente (golpe de estado y dictadura) al ofrecer un marco de interpretación que integra lo cotidiano con lo público/ político. El desafío de estos productos ficcionales es significativo, puesto que al mismo tiempo deben generar el reconocimiento e identificación de las generaciones que vivieron estos acontecimientos del pasado y acercarse a las generaciones que no cuentan con esa experiencia.

Respondiendo a esto último, las series aparecen como un formato atractivo para la transmisión de estas historias, las razones -además del acotado número de capítulos por temporada que es compatible con la necesidad de consumo instantáneo característica de las nuevas generaciones (Buonnano, 2005) y que permite un visionado por separado sin perder lo esencial del contenido-, son que utilizan recursos narrativos ágiles sin caer en una excesiva repetición (Raventós et al, 2012); más que fechas, lugares y nombres concretos, presentan situaciones fácilmente generalizables, y aunque se trata de acontecimientos ficcionales, no es difícil reconocer en ellos los eventos reales que estarían en la base (Chamorro, 2014; Castillo et al., 2012); utilizan esquemas y estrategias destinadas a perdurar en el tiempo, logrando fidelizar a las audiencias (a través de la identificación y la empatía) y por tanto responden a las lógicas de autofinanciamiento que exige el mercado de la televisión en Chile (Almeida, 2011) y; permiten el tratamiento de lo intolerable, pues en la ficción se matiza la crudeza de algunos acontecimientos -como las torturas- y el pretexto de la ficción permite una vía de escape que aparece como una alternativa válida para soportar el horror (Carlón, 2008).

Sin embargo, la representación televisiva también debe responder a las limitantes del género y formatos específicos con los que trabaja, por lo que no solamente toma decisiones acerca de “los lenguajes apropiados para representar una experiencia límite sino qué lenguajes son capaces de representarla y a la vez de llegar al gran público” (Feld, 2004,

p.71), sino que también focalizan el grueso de sus tramas en los avatares románticos y los conflictos personales de los personajes. Esto porque el formato, en general, excluye, reduce o modifica los aspectos no espectaculares de los hechos narrados, para privilegiar la dramatización por sobre la comprensión histórica (Rodríguez, 2016), y para buscar un impacto emocional (Feld, 2004), más que una toma de conciencia política acerca de lo sucedido.

La trama de los relatos de estas series es la que sigue: *Los 80* (dirigida por Boris Quercia y Rodrigo Bazaes) en sus siete temporadas, acompaña a los Herrera, una familia de clase media que vive en Santiago de Chile, cuya vida cotidiana se desarrolla durante la década; *Los archivos del cardenal* (dirigida por Nicolás Acuña y Juan Ignacio Sabatini) en dos temporadas, cuenta la historia del abogado Ramón Sarmiento y la asistente social Laura Pedregal, ambos trabajadores de la Vicaría de la Solidaridad, organismo fundado por el cardenal Raúl Silva Henríquez y que tenía como misión asesorar a las familias de las víctimas en la defensa de los derechos humanos durante la dictadura militar chilena; *Ecos del desierto*, (dirigido por Andrés Wood) miniserie de cuatro capítulos, relata la búsqueda de la abogada Carmen Hertz de su marido, detenido desaparecido en 1973 por la comitiva del general Arellano y, por último *No, la serie*, miniserie de cuatro capítulos que cuenta la dinámica de producción de la reconocida Campaña del NO, desde la perspectiva del publicista René Saavedra⁵.

Salvo *Ecos del desierto*, todas las series construyen personajes de ficción, a veces inspirados en una o varias personas reales, y utilizan a los hechos históricos para: ambientar e inscribir a la serie en un contexto; inspirarse en acontecimientos históricos e incorporarlos en las tramas ficcionales; contribuir a la caracterización de los personajes (para darles densidad), crear un clima o ambiente en el que se desarrollan las tramas y sobre todo, construir un punto de vista (marco de interpretación) para darles un sentido, desde el presente, a estos hitos.

Por tanto, las series, además de entretención proveen al espectador de explicaciones e interpretaciones acerca del pasado y el presente de una sociedad (Chicharro, 2011, p.181) brindando información acerca de los hitos históricos relevantes para una determinada comunidad, en este caso la chilena.

La ficción televisiva permite así visualizar un pasado al que no tenemos acceso directo y, a través de la recreación introduce elementos para imaginar las escenas invisibles de la represión. De esta manera, “esas imágenes “inventadas”, producidas artificialmente –con actores, vestuario y escenografía- y situadas claramente en el terreno de lo ficcional han podido ser vistas como “documento” y como modelo de acción para nuevos emprendimientos memoriales” (Feld, 2010, p.11).

Lo que se muestra en las series, imágenes y sonidos, se dirige a los sentidos (a las emociones de los espectadores) y la propuesta narrativa, desarrolla nuevas formas de relacionarse con la historia (Guarini, 2002) al introducir otros puntos de vista y dimensiones que no habían sido exploradas. Es entonces “a través de los afectos que las series buscan establecer un vínculo entre los personajes (y los sujetos históricos que interpretan) y los televidentes del presente” (Schlotterbeck, 2014, p.138),

El afecto es la capacidad -sensibilidad- del cuerpo para actuar y conectarse con el mundo (Bourdin, 2016) mientras que los sentimientos, son un balance consciente, una

⁵ *No* se estrenó inicialmente como película en el cine y luego, gracias al financiamiento del Consejo Nacional de Televisión, fue convertida en miniserie y emitida en televisión abierta.

interpretación posterior de la situación, condicionada por la cultura de una sociedad y aprendida en el proceso de socialización (Bericat, 2012). La memoria y las emociones se encuentran vinculadas (Justel, Psyrdellis y Ruetti, 2013) ya que los estímulos emocionales, tanto positivos como negativos, se recuerdan mejor que los neutros (Gordillo, Arana, Mestas, Salvador-Cruz, García, Carro y Pérez, 2010), que es precisamente lo que ocurre con las memorias traumáticas (Manzanero y Recio, 2012). La edad de las personas es también un factor crucial que marca la manera en que fueron vividos esos hechos traumáticos “y el sentido de esas experiencias en el momento en que ocurrían” (Jelin, 2014, p.144).

Las narraciones que construyen hombres y mujeres sobre el pasado reciente muestran diferencias en relación con el lugar que asumen como telespectadores y con la forma en que se conectan con sus emociones, siendo estas diferencias menos evidentes en las generaciones más jóvenes. Así, en el caso de la primera generación, las mujeres, gracias a las series, se recuerdan en la época y la vuelven a vivir, conectándose con sus sentimientos y emociones desde el inicio; mientras que los hombres tienden a distanciarse de sus propias emociones y acercarse a las series desde referencias más vinculadas con el contexto y la historia. Las mujeres recuerdan situaciones que les causaron emociones fuertes: como el dolor, la alegría, el miedo o la rabia, mientras que los hombres aluden a sentimientos como la desolación o impotencia, e indican que las situaciones representadas en las series los conmueven.

Para hombres y mujeres de la segunda generación, las series son una forma de volver al pasado, a un tiempo y espacio en el que pueden reconocerse, que les es familiar, pero mientras los hombres lo recuerdan con nostalgia, las mujeres lo hacen con tristeza, dolor y silencio. Este último aspecto es uno de los más sobresalientes en los relatos de las mujeres de esta generación. Las series las dejan desarmadas, con la sensibilidad a flor de piel y las historias relatadas (ficcional o no) las conmueven. Empatizan tanto con los personajes representados, con sus aflicciones, con su dolor, que no tienen palabras para expresarlo (Sutton, 2015).

Hombres y mujeres de la tercera generación empatizan con las vivencias de los personajes, viven emocionalmente los acontecimientos relatados, van de la ficción a la no ficción siendo el detonante la historia relatada en las series. Se mueven entre el tiempo que no les tocó vivir y las narraciones ficcionales que los acercan a ese contexto. Se acercan desde la distancia, ya que las imágenes les permiten encontrarse con aquel tiempo que fue o que ha sido (Didi-Huberman, 2011). Así, los nietos son depositarios del drama de sus abuelos desde el afecto y desde una percepción democrática, condición nueva y básica que implica el reconocimiento de sus derechos sociales y la voluntad de su exigencia.

En las distintas generaciones, las personas entrevistadas tienen un conocimiento previo que condena la violación a los derechos humanos cometidas por los agentes del estado en dictadura, este es un elemento decisivo al configurar un clima de época desde el cual se interactúa con las propuestas ficcionales. Cuánto sabían sobre estos acontecimientos, cómo los interpretan y qué emociones y sentimientos reportan es parte de las diferencias que presentamos en este texto.

Llama la atención que en general son los hombres los que realizan un mayor número de distinciones lingüísticas a la hora de hablar de las emociones que las series les producen, pero esto lo hacen cuando han visto los trailers de las mismas y se les pregunta explícitamente por ellas. Las mujeres se vinculan afectivamente con las series desde el

inicio y su descripción es menos variada, quizás porque no establecen una distancia crítica al relacionarse con ellas y sus recuerdos de la época, cosa que los hombres sí hacen. Esto es menos marcado en las generaciones más jóvenes al menos en relación a las entrevistas, pero opera de la misma manera que en los casos ya mencionados cuando se trata de los grupos focales.

A modo de cierre

Con la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado en Chile, observamos nuevamente que los hitos históricos y los aniversarios son coyunturas adecuadas para la activación de memorias sobre el pasado. La esfera pública es ocupada por la conmemoración, lo mismo que los medios de comunicación y las redes sociales, lo que crea un determinado clima de época, que provee de un contexto apropiado para recordar y conversar sobre el pasado.

Es difícil que con tantos estímulos y de naturaleza tan diversa, un hito así mediatizado pase desapercibido. El problema es precisamente que la saturación de la información al final produzca el efecto inverso y de allí la importancia de generar formas novedosas y renovadas de transmitir la información y estimular la reflexión. Es esto precisamente lo que ocurrió con la ficcionalización de la dictadura y sus consecuencias en estos formatos audiovisuales seriados. Y es aún más importante en el caso de la segunda y tercera generación, puesto que ambas (generacionalmente) son más cercanas a estas formas narrativas por sobre otras de corte más documental y testimonial.

Observamos en nuestro trabajo que existen diferencias, de distinta naturaleza, entre las tres generaciones de telespectadores que miraron las series el 2013, lo que diría Jelin (2005) “produce[...] una dinámica particular en la circulación social de las memorias” (p. 226), polarizada sobre todo entre quienes vivieron el golpe de Estado (primera generación), integradora para los de la segunda generación y novedosa para los de la tercera.

Como hemos visto, la primera generación refuerza sus propios puntos de vista a partir del visionado de las series, por lo que, en general cualquier nueva producción va a ser acomodada a su propia ideología y vivencias de la época; para la segunda, nuevos antecedentes o puntos de vista presentados permiten reforzar sus marcos de interpretación y procesar su propia vida desde esos parámetros, por lo cual la experiencia del visionado, aunque muchas veces dura, es enriquecedora. Es para la tercera generación, la de personas que ya crecieron en democracia, que estas producciones resultan novedosas, puesto que no las han vivido y aunque muchas veces han estado presentes en su entorno, no siempre las han considerado significativas.

Es entonces que “la pregunta que surge inmediatamente es si existe algún género –el testimonio personal o, para este caso, cualquier otro- que pueda definirse como el más apropiado para rememorar o si en realidad se puede afirmar que existan tales medios “apropiados” (Jelin, 2005, p. 227) y la respuesta sería que “depende”. Creemos que las series ficcionales constituyen una oportunidad para recordar el pasado reciente, sobre todo para las generaciones más jóvenes (segunda y tercera) pues, aunque ya hemos visto que estas no son una fuente histórica y no la reemplazan, son un buen complemento pues:

(1) Son una construcción narrativa de lo que después será recordado, que puede circular en el tiempo y más allá de sus propias fronteras gracias a las plataformas de difusión de este tipo de contenidos disponibles en la actualidad.

(2) Son un artefacto de memoria destinado a las generaciones venideras, que permite la transmisión de experiencias del pasado a las generaciones que no vivieron los acontecimientos, en sus propias claves: formatos a los que están acostumbrados y que prefieren, con actores y actrices reconocidos, en producciones consideradas de calidad.

(3) Son una entrada afectiva hacia el pasado, que facilitan la empatía y el reconocimiento de las generaciones que no vivieron los hechos de manera directa y que permite su apropiación y la generación de conocimientos significativos que tienen más probabilidades de perdurar en el tiempo.

(4) Proponen marcos de interpretación contruidos bajo parámetros globales (condena a la violación de los derechos humanos), que refuerzan la importancia de la democracia como forma de organización social. Los acontecimientos están relatados desde un punto de vista comprometido, contrario a la dictadura y organizados de una manera simplificada en ejes opuestos: bueno y malo, con moralejas que refuerzan la opción buena que sería la contraria a la dictadura. Esto facilita el proceso de lectura y la organización de los contenidos en un marco de interpretación considerado adecuado.

(5) Son un “escenario de la memoria: [...] un espacio en el que se hace ver y oír a un público determinado un relato veritativo sobre el pasado” (Feld, 2004, p. 73) y que permite el diálogo y la conversación intergeneracional.

Las series muestran que efectivamente no son un relato histórico propiamente tal, puesto que operan bajo otros códigos, sin embargo y a pesar de la simplificación y “canibalización” (Zelizer, 2011) de la historia que realizan, logran instalar ciertas referencias e hitos socialmente relevantes cuya base es histórica, por lo que pueden ser consideradas un instrumento útil para el trabajo formativo de las nuevas generaciones.

Nuestros resultados, como mencionamos, también dejan en evidencia que las series son un estímulo para el diálogo intergeneracional y propician la conversación entre personas consideradas relevantes para los telespectadores. Vemos que la tercera generación busca a los de la primera (muchas veces sus abuelos) para preguntarles acerca de sus vivencias y recuerdos. Sin embargo, esta tercera generación es distinta y quiere formarse su propia opinión. En ese sentido, es más autónoma, respeta la experiencia de las otras generaciones, pero sabe que están transmitiendo una versión de lo ocurrido y ellos quieren tener el cuadro completo (Antezana & Cabalin, 2020a). La segunda generación más bien realiza un trabajo a nivel individual a partir de las propuestas ficcionales de reconexión con sus emociones, de organización de sus recuerdos fragmentarios en el marco interpretativo propuesto por las series y de reflexión sobre su propia participación (siendo niño) en la época.

Dos aspectos que no estaban considerados inicialmente en los instrumentos de recolección y que aparecieron en los resultados fueron la participación política y la percepción de la violencia en las series. La participación política es considerada importante sobre todo para la primera y la tercera generación, aunque su percepción sobre esta se diferencia por el ciclo de vida en que cada una de ellas se encuentra. Así, la primera generación percibe algunos procesos del pasado que en la actualidad parecen replicarse, pero sienten que sus experiencias no son lo suficientemente escuchadas y que habría una sola forma adecuada de hacer las cosas y es la suya. Para la tercera generación, la dictadura

y sus consecuencias sirven como parámetro para establecer un límite, una medida que les permite entender los procesos que viven hoy (vinculados con las movilizaciones y nuevas demandas políticas) y los riesgos asociados, aunque entienden que no alcanzarán en su contexto actual la magnitud de violencia directa relatadas en las ficciones televisivas⁶. Para la segunda generación, la represión percibida y el miedo operan como una estrategia de amedrentamiento, que pone en escena situaciones dolorosas que es mejor evitar y la forma de hacerlo es muchas veces recluirse en la esfera privada. No esperar nada del Estado ni de los otros y resolver sus problemas de manera individual. Es decir, no involucrarse en política.

En cuanto a la violencia, las diferencias no son tanto en el tipo de violencia que percibe cada generación sino más bien en cómo la interpretan y las lecciones y enseñanzas que de allí extraen para su vida actual. Para la primera generación, la violencia ejercida durante la dictadura por el Estado es reconocida como parte de lo que efectivamente sucedió en el país y que significó un alto costo (en vidas y sufrimiento) que, en relación con el resultado (una democracia que perciben como imperfecta), no valió la pena. Para la segunda generación, la violencia que aparece en las series es particularmente dura, porque aunque sabían lo que había ocurrido en el país, no lo habían visto y tampoco quieren verlo ahora. Para la tercera en tanto, la sobreexposición a las imágenes violentas a la que están enfrentados cotidianamente hace que la violencia directa que muestran las series, no les llame particularmente la atención y que por tanto no tengan miedo de enfrentarla. Sin embargo, en las series aparecen otras formas de violencia, como el exilio, que les parecen incluso más fuertes que la violencia directa (Antezana & Cabalín, 2020b).

En cuanto al clima de época, los temas más discutidos por las distintas generaciones a partir de su visionado de las series y que se hacen más evidentes en los grupos focales fueron la representación de las violaciones a los Derechos Humanos, la omnipresencia de la dictadura en los años '80 y el rol subyugado de la mujer en aquella época.

Seguramente en la próxima conmemoración encontraremos un escenario distinto al actual. Ese pasado reciente vinculado a la dictadura será menos cercano, los nuevos acontecimientos sociales importantes como el estallido social o el próximo plebiscito para una nueva constitución serán los hitos a partir de los cuales se elaboren nuevas propuestas audiovisuales y se produzcan nuevas lecturas e interpretaciones de ese proceso.

⁶ Quizás estas percepciones pueden ser distintas hoy, al momento de escritura de este texto y a raíz del estallido social de octubre de 2019 que seguramente generará nuevas condiciones de lectura.

References

- Almeida, M. (2011). As 'revelações' do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar. *Significação*, (36), 173-193.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Antezana, L. (2015a). *Las imágenes de la discordia*. Buenos Aires: CLACSO.
- Antezana, L. (2015b). Televisión y memoria: a 40 años del golpe de estado en Chile. *Revista Comhumanitas*, 6 (1). 188-204.
- Antezana, L. & Cabalin, C. (2018). Memorias en conflicto en la esfera pública chilena: ficción televisiva y dictadura. *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 58, 105-119, DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3128>
- Antezana, L. & Cabalin, C. (2020a). Ficción televisiva y construcción intergeneracional de memorias sobre el pasado reciente en Chile. *Ultima Década*, 28, 53, 184-209.
- Antezana, L. & Cabalin, C. (2020b). Memorias de la represión. Violencia política en la ficción televisiva a 40 años del Golpe de Estado en Chile. *Comunicación y Medios*, 41, 82-94, DOI: <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2020.55927>
- Assmann, J. (2008). "Communicative and Cultural Memory". In Erll, A.; Nünning, A. *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Walter de Gruyter, Berlín – Nueva York.
- Baer, A. (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Losada.
- Baer, A. (2010). "La memoria social. Breve guía para perplejos". In J. A. Zamora, & A. Sucasas, *Memoria - Política - Justicia. En diálogo con Reyes Mate*. Madrid: Editorial Trotta.
- Bericat, E. (2012). Emociones. *Sociopedia.isa*. 1-13. DOI:10.1177/205684601261.
- Bourdin, G. (2016). Antropología de las emociones: conceptos y tendencias. *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas*, 67, 55-74.
- Buonnano, M. (2005). La masa y el relleno. La miniserie en la ficción italiana. *Designis*, (7/8), 19-30.
- Castillo, A.M., Simelio, N. y Ruiz, M.J. (2012). La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. Estudio comparativo de los casos de Chile y España. *Comunicación*, 1(10), 666-681.

- Cárdenas, C. (2012). ¿Cómo es representar el pasado reciente chileno en dos modos semióticos? Reconstrucción de la memoria en Historia del siglo XX chileno y Los archivos del cardenal. *Comunicación*, 10(1), 653-665.
- Carlón, M. (2008). "Sujetos telespectadores y memoria social". En O. Steimberg, O. Traversa, y M. Soto (eds.). *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*. Buenos Aires: La Crujía.
- Carrasco, A. (2010). Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones. *Miguel Hernández Communication Journal*, 1, 174-200.
- Chamorro, M. (2014). Historia y ficción: un debate que no acaba para comprender la realidad. *Comunicación y Medios*, (29), 143-155.
- Chicharro, M. (2011). Aprendiendo de la ficción televisiva. La recepción y los efectos socializadores de "Amar en tiempos revueltos". *Comunicar*, 36 (XVIII). 181-189.
- Clarembeaux, M. (2010). Educación en cine: memoria y patrimonio. *Comunicar*, 35, 25-32.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Erl, A. (2008). "Literatura, cine y la medialidad de la memoria cultural". In Erl, A. & Nünning, A. (Eds.) *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co.
- Falcón, L. & Díaz-Aguado, M.J. (2014). Relatos audiovisuales de ficción sobre la identidad adolescente en contextos escolares. *Comunicar*, XXI(42), 147-155.
- Feierstein, D. (2012). *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Feld, C. (2004). Memoria y televisión: una relación compleja. *Oficios Terrestres*, (15/16), 70-77.
- Feld, C. (2010). Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria. *Revista ALETHEIA*, 1, 1-16.
- Fernández de Mata, I. (2007). "El surgimiento de la memoria histórica. Sentidos, malentendidos y disputas". In Díaz, V. & Tomé, M. (coords.) *La tradición como reclamo. Antropología en castilla y León*. Salamanca: Consejería de Cultura y Turismo. Junta de Castilla y León.

- Frei, R. (2015). *The living bond of generations. The narrative construction of post-dictatorial memories in Argentina and Chile.* (Tesis Doctoral). Berlín: Facultad de Filosofía, Universidad de Berlín.
- Gordillo, I. (2009). *La hipertelevisión: géneros y formatos.* Quito: Ediciones Ciespal.
- Gordillo, F., Arana, J. M., Mestas, L., Salvador-Cruz, J., García, J. J., Carro, J., y Pérez, E. (2010). Emoción y memoria de reconocimiento: la discriminación de la información negativa como un proceso adaptativo. *Psicothema*, 22 (4), 765-771.
- Guarini, C. (2002). Memoria Social e imagen. *Cuadernos de Antropología Social*, 15, 113-123.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva.* Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria.* España: Siglo Veintiuno editores.
- Jelin, E. (2005). “Exclusión, memorias y luchas políticas”. In Mato, D. (Ed.) *Cultura, política y Sociedad. Perspectivas latinoamericanas.* Buenos Aires: CLACSO.
- Justel, N., Psyrdellis, M., y Ruetti, E. (2013). Modulación de la memoria emocional: una revisión de los principales factores que afectan los recuerdos. *Suma Psicológica*, 20 (2), 163-174.
- Kaufman, S. (2007). Transmisiones generacionales y luchas de sentido. *Telar*, (5), 214–220.
- López, J. (2014). Adolescentes y telenovelas. Apropiaciones del género en la televidencia de segundo orden. *Caleidoscopio*, 30, 113-137.
- López, N. & Nicolás, M. (2016). El análisis de series de televisión: construcción de un modelo interdisciplinario. *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, 6(1), 22-39.
- Palma, F. (2014). *Periodización de la vida cotidiana en la sociedad mediatizada: un problema político normativo en el caso de Chile.* (Tesis de Magíster). <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/141537>
- Raventós, C., Torregrosa, M. & Cuevas, E. (2012). El docudrama contemporáneo: Rasgos configuradores. *Trípodos*, (29), 117-132.
- Rodríguez, S. (2016). Propuesta metodológica para el análisis de ficciones históricas televisivas: el ejemplo de *La Señora*. *Cuadernos.info*, (39), 181-194. doi: 10.7764/cdi.39.823

Sanchez, S. (2012). Valores morales, empatía e identificación con los personajes de ficción. El universo representativo de “Cuéntame cómo pasó” (TVE). *Revista Mediterránea de Comunicación*, 2 (3). 83-110.

Schlotterbeck, M. (2014). Actos televisados: el Chile de la dictadura visto por el Chile del bicentenario. *A Contracorriente*, 12(1), 136-157.

Sutton, B. (2015). Terror, testimonio y transmisión: Voces de mujeres sobrevivientes de centros clandestinos de detención en Argentina (1976-1983). *Mora*, 21, 5-23.

Waldman, G. (2014). A cuarenta años del golpe militar en Chile. Reflexiones en torno a conmemoraciones y memorias. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 221, 243-266.

Zelizer, B. (2011). “Canibalizando la memoria en el flujo global de noticias”. In Neiger, M, N.; Meyers, O. & Zandberg, E. (Eds.) *On media memory. Collective Memory in a New Media Age*. New York: Palgrave Macmillan.

About the author

Lorena Antezana Barrios. Doctora en Información y Comunicación de la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica); Periodista y Magíster en Comunicación Social de la Universidad de Chile. Profesora Asociada del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Entre sus principales líneas de investigación destacan los estudios en televisión, memoria y género.

Biografie del trauma. I mutamenti socio-spaziali in seguito ai disastri

Monica Musolino
CNR ITAE di Messina

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/7471>

Abstract

This paper examines the central role that collective and individual memory can play in the analysis of some medium to long-term processes of social change. In particular, we focused on the use of biographical social survey methodologies, especially life stories, in relation to the study of traumatization processes following disasters in a social-historical perspective. In fact, according to a constructivist approach, we report the findings of a decade-long research on the processes of spatial and socio-cultural reconstruction concerning populations forced to abandon their place and move to a new town. These processes span of over fifty years and focus on some case studies of contemporary Italian history (the Vajont disaster, the Belice earthquake, the floods of Africo and Canolo, in Calabria). The research brings out the memory as a knot for tracing a different and always dynamic story of the community in its relation to the places and times following the disaster. In this regard, the emergence of different memorial and identity narratives corresponding to the different generations of inhabitants, in the meaning given by Mannheim, proved to be of great interest.

Keywords: Collective memory; Life stories; Disasters; Generations; Social change.

Introduzione

Il presente contributo intende mettere a tema il ruolo della memoria collettiva e individuale nei processi di ricostruzione simbolico-identitaria in seguito a un disastro, ma soprattutto intende dar conto di quanto siano rilevanti e utili ai fini della ricerca sociale gli strumenti di indagine di tipo narrativo. Infatti, nella prospettiva costruttivista che orienta il nostro approccio le storie o i racconti di vita assumono un'importanza imprescindibile per ricostruire la storia di comunità di abitanti raggiunte da un evento distruttivo, soffermandosi su alcuni casi studio caratterizzati dallo spostamento totale o parziale della popolazione in altro sito, quello che Cavalli (2005, p. 214; 1995, p.6) definisce in termini di "ri-localizzazione". In questa ottica, i luoghi in cui le popolazioni sono state ricollocate saranno chiamati *new towns* post catastrofe. Le narrazioni memoriali degli intervistati hanno, così, consentito di raccogliere a distanza di decine di anni dall'evento spartiacque quali motivazioni e scelte politiche sono state perseguite all'epoca ai fini della ricostruzione; come il passato e il processo di traumatizzazione è rappresentato alla luce del presente; quali effetti sociali, politici, economici, identitari operanti nel tempo presente si attribuiscono a quel passato stesso e quali valutazioni vengono fatte rispetto a questi. Chiaramente, la scelta di uno strumento di indagine come le storie di vita consente di mettere in rilievo dal punto di vista qualitativo le differenze e le somiglianze fra i soggetti

coinvolti nella ricerca in relazione al ruolo svolto durante i processi e gli eventi considerati, alla posizione ricoperta nella comunità, quindi al maggiore o minore peso sul processo decisionale, e ancora in relazione all'età o, ancor meglio, alla generazione di appartenenza. Ne è venuto fuori un quadro memoriale che mette in luce, da un lato, un vissuto e una rappresentazione comuni dei processi legati al trauma soprattutto nel rapportarsi all'esterno della comunità, ponendo ancora una volta in primo piano la lezione di Halbwachs. Dall'altro lato, emergono alle volte dinamiche conflittuali fra memorie, non sempre passibili di negoziazione, che esprimono le divisioni interne a chi ha vissuto il trauma e se ne considera in qualche modo custode legittimo della sua memoria. Infine, è risultata molto netta una diversificazione dell'elaborazione del passato nel passaggio generazionale, con una conseguente differenza della sua interpretazione e attribuzione di senso.

1. Le storie di vita nella rappresentazione del trauma.

Utilizzare le storie di vita per elicitarle le rappresentazioni del trauma vissuto dai membri di una comunità o collettività è certamente una scelta coerente, anche secondo quanto ampiamente argomentato e teorizzato dalle scienze sociali su *trauma studies* e *memory studies*, a partire senza dubbio dal lavoro di J. Alexander, che qui sarà preso come punto di riferimento in relazione all'approccio seguito. Secondo l'autore statunitense, nella prospettiva sociologica si può definire trauma culturale solo un evento che è considerato dal gruppo che lo ha vissuto come imprescindibile per la propria storia, in quanto ne ha causato una rottura:

Un trauma culturale si verifica quando i membri di una collettività sentono di essere stati colpiti da un evento terribile che ha lasciato un marchio indelebile sulla loro coscienza di gruppo, segnando le loro memorie per sempre e mutando la loro identità futura in modi profondi e irreversibili. (Alexander 2003, 129)

In altri termini, il trauma culturale non è un evento dato naturalmente, ma è un evento socialmente e semioticamente mediato, ovvero si tratta dell'esito di una costruzione sociale. Certo è che questa si realizza pur sempre in modo dinamico, a volte financo imprevedibile, all'interno di un rapporto fra il gruppo sociale interessato e il resto delle forze e degli attori sociali in campo, oltre che con l'ambiente sociale nel suo complesso. Tuttavia, i processi di traumatizzazione sono molto delicati, poiché coinvolgono aspetti profondi della vita delle comunità colpite, sia sotto il profilo individuale che collettivo, con un impatto potenzialmente devastante sul piano emozionale, affettivo, identitario. Per questi motivi è a volte anche difficile, quanto meno non immediato, raccogliere l'adesione a raccontarsi in un'intervista/storia di vita da parte di chi ha vissuto il trauma. Ad ogni modo, quando ciò si realizza, la modalità narrativa offre percorsi di selezione memoriale estremamente interessanti. È per questo insieme di ragioni che si è scelto di incentrare la ricerca empirica di alcuni casi studio sulla raccolta di interviste narrative sul modello delle storie di vita (Bertaux, 1999; Bichi, 2007). Trattandosi di casi studio relativi a processi di ricostruzione post disastro di medio-lungo periodo, gli attori chiamati in causa in modo prioritario sono stati esponenti dell'élite politico-amministrativa e socio-culturale del periodo considerato ma anche del presente, poiché in alcuni casi non è stato più possibile

rintracciare chi prese parte ai processi decisionali dell'epoca ormai troppo lontana nel tempo. Sono state raccolte le storie di vita anche di alcuni testimoni dell'evento distruttivo e della successiva ricostruzione. Inoltre, sono stati intervistati anche soggetti che possiamo definire come appartenenti alla generazione *post memory* (Hirsch, 2002), i figli e nipoti dei testimoni o vittime, ovverosia quei soggetti che non hanno vissuto direttamente l'evento disastroso perché non erano ancora in vita, ma che in qualche modo e in gradi diversi abitano il luogo ormai distrutto nel racconto delle generazioni precedenti, rielaborandolo in chiave generazionale.

I casi studio sono stati selezionati sulla scorta di una prospettiva di analisi storico-sociale di medio-lungo periodo: si tratta di processi attivati da un evento distruttivo avvenuto tra gli anni '50 e gli anni '60 del XX secolo. Si è voluto, inoltre, garantirne la comparabilità. L'identificazione di caratteri comuni ha, infatti, reso possibile una loro comparazione, pur considerandone le diversità specifiche in riferimento agli esiti e alle contingenze storiche e culturali nelle quali si sono dispiegati e tuttora si dispiegano i processi studiati. Nello specifico, si è operata una rassegna dei processi di ricostruzione accaduti in Italia dal Secondo dopoguerra a oggi e sono stati individuati, appunto, quattro casi considerati rilevanti: Canolo e Africo nella Locride, Vajont in Friuli, Gibellina in Sicilia. I caratteri che accomunano tali processi di ricostruzione tradottisi, in tutti i casi, nella nascita pianificata di *new towns post catastrofe* sono: 1- le dimensioni demografiche e, in parte, territoriali dei centri in questione; 2- il carattere paesaggistico montano dei centri distrutti; 3- l'originaria matrice contadina, montanara e pastorizia della loro economia e della loro cultura; 4- la conduzione centralistica da parte dello Stato del processo di trasferimento e ricostruzione (sebbene nel caso di Gibellina e del Belice, in generale, questo riguardi la prima fase della ricostruzione, fino al 1976, quando si decentrò la guida del processo di ricostruzione agli enti locali). Va, inoltre, sottolineato come l'agente di impatto (Ligi, 2009, pp. 11-19) dei disastri sia differente: in tre casi si tratta di agente di impatto "naturale" (terremoto per Gibellina e alluvioni per i due centri calabresi), mentre uno è dovuto a un imponente intervento di tipo tecnologico sul territorio (la "diga del Vajont" finalizzata alla costruzione di una centrale idroelettrica).

2. Metodologia e ricerca sul campo

La ricerca sul campo è stata condotta prevalentemente fra il 2011 e il 2012 in tutti e quattro i territori selezionati e ha previsto dei soggiorni di ricerca, che nel caso di Vajont e Gibellina sono stati ripetuti a distanza di tempo nel corso del 2015, in occasione di due eventi particolari: la Maratona della Memoria, tenutasi a Erto; il completamento dei lavori del Cretto di Burri a Gibellina.

Sul piano metodologico, è stato prescelto un approccio di tipo qualitativo, che desse l'opportunità di ricostruire i fatti storici e l'evento disastroso secondo la prospettiva di chi aveva vissuto direttamente i processi di mutamento innescati dal disastro, per verificarne innanzitutto la sua rappresentazione in termini traumatici. Tale approccio consente altresì di comparare la costruzione sociale dei processi simbolico-identitari in relazione ai luoghi anche in chiave intergenerazionale, pertanto è stato considerato ulteriormente utile in relazione agli obiettivi specifici della ricerca. In particolare, la scelta della raccolta di interviste di tipo biografico è stata valutata come la più adatta poiché la modalità narrativa di raccolta di informazioni e di ricostruzione dei processi memoriali è di per sé già un

testo che si presta a un'analisi codificata, in questo caso, attraverso l'individuazione di nodi tematici (vedi prossimo paragrafo). In generale, l'adozione dell'approccio qualitativo e delle storie di vita per lo sviluppo di una ricerca sui mutamenti socio-spaziali ha un fine ben preciso, che consiste nella "ricostruzione di un dato ambiente "socio-spaziale" rispetto ad un preciso momento storico passato" (Guidicini, 2007, p. 553). Tale scelta metodologica mette al centro dell'indagine le questioni e i processi culturali che definiscono tale mutamento, sia in sede di scelte politiche e amministrative, sia nel rapporto con le condizioni e le concause socio-economiche. In altri termini, il valore aggiunto di tale metodologia sta proprio nella centralità che acquista la memoria, come processo culturale, nell'attribuzione di significato collettivo e individuale ai mutamenti nel rapporto con lo spazio vissuto e/o abbandonato. La memoria si presenta qui come quel processo di elaborazione di senso, ma anche il senso stesso, che la comunità attribuisce agli eventi e al mutamento che ha attraversato.

2.1 Costruzione del metodo e degli strumenti di indagine

La metodologia di ricerca si è composta di due strumenti/momenti di indagine: 1- una lettura spaziale-paesaggistica delle *new towns post catastrofe*, così come si presentano oggi, per mezzo dell'analisi *fisiognomica*,¹ e dei luoghi pre-disastro; 2 – la conduzione di interviste narrative, sullo stile delle storie di vita, per un numero complessivo pari a 56.

La scelta della *fisiognomica* ha consentito di osservare e analizzare i luoghi in modo tale da rinvenirne le tracce visibili e permanenti della/e cultura/e che lo ha/hanno organizzato e costruito, fino a condurlo alla sua *forma* attuale. Si è così aperto il campo metodologico ai contributi forniti in tal senso dalla filosofia del paesaggio, dalla geofilosofia, dalla geografia culturale e politica (Bonesio, 2007; Lehmann, 1999; Brinckerhoff Jackson, 1984), ma anche della socio-semiotica (Violi, 2014). Tale lettura fisiognomica condotta sui territori ricostruiti è stata collateralmente messa in discussione dall'interrogazione di alcuni attori sociali, sia abitanti che soggetti impegnati sul territorio. In particolare, laddove è stato possibile per la maggiore vicinanza storica dell'evento e del processo di ricostruzione materialmente inteso, le storie di vita hanno interessato i soggetti componenti l'élite politico-amministrativa che ha condotto la ricostruzione (sindaco, consiglieri comunali, collaboratori, ecc.) o soggetti impegnati politicamente in movimenti legati al territorio (movimenti di braccianti e agricoltori, per lo sviluppo economico dell'area, ecc.), che hanno innestato la loro azione anche nei processi di ricostruzione.

La raccolta delle storie di vita ha, poi, permesso di ricostruire la situazione storico-ambientale nel momento in cui si sono dispiegati gli eventi di nostro interesse e i successivi processi di ricostruzione e mutamento socio-spaziale. Durante la fase di ricerca sul campo, è emersa la necessità di ampliare lo spettro dei possibili soggetti da intervistare, abbracciando, così, attori sociali non istituzionali, ma comunque direttamente coinvolti nei processi studiati. In particolare, poi, sono stati considerati di grande rilevanza per lo studio quegli attori appartenenti alle nuove generazioni, formati e cresciuti nei centri di nuova fondazione, portatori di un'elaborazione memoriale mediata dalle generazioni precedenti

¹ Luisa Bonesio (2007, pp. 65-70) richiama la lezione di Lehmann (1999, pp. 17-43) il quale si propone di creare una fisiognomica del paesaggio, che sappia leggere i tratti significativi ed espressivi del paesaggio, nel quale rintracciare le varie stratificazioni storiche e culturali, consapevoli che lo sguardo dell'osservatore è situato storicamente e culturalmente.

e, quindi, di una costruzione identitaria ancora diversa. La conduzione delle interviste così come la loro successiva analisi sono state guidate da una griglia di codificazione per grandi nodi tematici (Descrizione della fase precedente al disastro; Processo di trasferimento e ricostruzione: il ruolo dell'élite politica locale e della popolazione; Relazione identitaria con la *new town post catastrofe* e con il luogo di origine; Mutamento sociale percepito, Musolino, 2012, p. 83). Il filo rosso che lega tutti i nodi tematici è stato individuato nel rapporto identitario con i luoghi e nel suo mutare.

Il complesso di strumenti di analisi della ricerca è stato completato dall'osservazione di tipo etnografico, attraverso la stesura di note, che ha consentito di tracciare i progressivi cambiamenti relativi alla condizione del ruolo di osservatore situato, ma anche il mutare dell'immagine complessiva dello stesso processo di osservazione.

3. Memoria condivisa e conflitto di memorie nei processi di ricostruzione post disastro.

Il primo obiettivo della ricerca empirica è stato quello di ripercorrere il processo di ricostruzione (Guidicini, 2007, pp. 549-555) in seguito al disastro per ciascun caso studio con una particolare attenzione al livello di partecipazione e adesione al processo decisionale, così come all'adesione ai suoi esiti da parte delle popolazioni interessate. Questo nodo è stato considerato fondamentale per comprendere le dinamiche attraverso le quali si è costruito il legame con il nuovo luogo/paesaggio e come si è modificato il rapporto con il vecchio luogo, che rappresenta la memoria delle comunità di abitanti. Tali passaggi sono stati ricostruiti attraverso le narrazioni di chi prese parte alle vicende, per quanto possibile, e di chi le ha vissute da cittadino o testimone privilegiato. In particolare, le interviste biografiche hanno avuto come focus la narrazione del rapporto affettivo, simbolico, identitario con i luoghi: quello del prima, il luogo di origine, e quello del dopo, il sito fondato ex novo. Dalle narrazioni raccolte su questo nodo tematico emerge in modo netto il processo individuale e collettivo di costruzione del trauma. In effetti, gli intervistati narrano l'evento disastroso come un vero e proprio spartiacque della storia collettiva, una cesura fra un prima e un dopo, che in molti casi non si è risolto (Alexander 2006; Cavalli, 2005; Musolino, 2013). I due momenti della storia collettiva sono, così, identificati non solo temporalmente a partire da quel "punto zero", ma anche spazialmente con il luogo distrutto e con quello di nuova fondazione. Su questa divisione spazio-temporale si innesta, poi, la narrazione della propria identità, che ruota attorno alla relazione traumatizzata con il doppio luogo. Qui brevemente si dirà che per relazione identitaria con il luogo si intende una relazione di cura con lo stesso, che non necessariamente coincide con una tradizione o con l'essere nati in quel luogo, ma piuttosto con una scelta, un'elezione dello stesso radicata e certificata dal rapporto di cura (Bonesio, 2007; Poli, 2000; Berque, 2000), per come si consolida nel tempo e si comunica all'interno e all'esterno della comunità di abitanti. Risulta subito evidente come la memoria collettiva e individuale rivesta un ruolo centrale in questa dimensione relazionale con i luoghi, poiché ne è di per sé un elemento fondante dell'abitare. In effetti, le narrazioni biografiche hanno costantemente rimandato alla memoria collettiva, in un intreccio costante fra ricordi individuali e consuetudini o prassi comunitarie, sottolineando spesso una ben distinta relazione fra il luogo del pre-disastro e quello di nuova fondazione:

Africo- Per il posto c'è stato un grande... per qualcuno grande, per qualcuno contestato, uomo di chiesa, che è morto, don Giovanni Stilo, di cui il fratello era sindaco, e s'è fatto un po' carico, era uno dei pochi laureati del paese, con un po' di lotta, perché molta gente non voleva ritornare in Africo. Se lei s'informa, hanno costruito in Africo vecchio, in contrada Carrà, delle palazzine esistenti ancora oggi, perché molta gente non voleva venire qua, perché è stato un trauma, non è che è stata una cosa bella. Siamo venuti solo con le persone a riconquistare, a riconvertirci da comunità montana a marinari.

Vajont- Io mi sento più attaccato a Erto ancora che qua, cioè perché Erto, non so se è solo per me, se sono un sentimentalista, cioè, ci sono le radici là per uno che nasce, secondo me. Ecco, dopo io ho vissuto e ho creduto in questa realtà, specie dopo che è venuta su, questo sicuramente, perché io son venuto qui a 14 anni e, per certi aspetti, non mi son sentito traumatizzato come può esser stata una persona anziana, cioè perché a 14 anni si capisce e non si capisce la gravità di quello che si sta vivendo. (...) Quindi siamo venuti qua, c'era 'sta casa nuova, c'era la prospettiva di un lavoro che là mancava. Io mi sono ambientato e ho creduto in questa realtà, sì, pur sentendomi, per ritornare al discorso, radicato in quella di Erto.

A distanza di anni, 35 anni in Germania, posso dire che di giorno ero in gelateria, ma di notte ero sempre su per Casso.

Io stesso, se mi dicono "Di dove sei?", rispondo "Son di Erto, ma abito a Vajont", a voglia a fare... (*silenziò, n. d. A.*). Se mi dicono loro "Sei di Vajont?", allora va bene, gli dico "Sì, sono di Vajont", ma se lo chiedono a me, io sono ertano e abito a Vajont.

Il luogo che in qualche modo custodisce la memoria viva e nel quale i ricordi più significativi abitano è certamente il luogo abbandonato, mentre la nuova realtà nella quale ci si è spostati è rappresentata come un posto comodo, più "moderno" e connesso con i principali centri dell'area di riferimento. Tuttavia, l'assenza di una rete di legami affettivi e di memoria tramandata con un luogo fondato ad hoc rende impossibile stabilirvi una relazione altrettanto significativa.

Il forte legame affettivo e identitario con il luogo abbandonato, che è il luogo della memoria collettiva, emerge in modo ancor più drammatico quando questo stesso luogo diventa oggetto di manipolazione o negazione del passato, ma senza passare da un percorso di condivisione e adesione della popolazione, così come avvenuto a Gibellina:

Ci fu il problema del Cretto di Burri, di coprire giustamente il vecchio centro con 'sta colata di cemento, che all'epoca, per esempio, sono stato uno di quelli che non ha digerito, perché in un primo momento, ancora c'era la mia anima sotto quelle pietre (...). All'inizio personalmente il Burri per me fu un'offesa, come volermi cancellare le memorie, picchi non ho capito in quel momento che era forse un sistema per rendere eterne le memorie. Però già 'stu stesso fatto, che per me o per molti della mia età quello fu quasi uno sfregio, significava che noi vivevamo quel fenomeno. Cioè, se io reagisco a un fenomeno, significa che lo vivo.

In parte diverso è il rapporto fra i due luoghi degli abitanti di Canolo. La vicenda del piccolo paese montano della Locride, che è stato raggiunto come Africo da una imponente alluvione nel 1953, si distingue dalle altre prese in esame per alcune dinamiche che attengono al modo in cui è stata gestita la scelta del nuovo sito. Infatti, Canolo nuovo sorge pur sempre nello stesso territorio comunale del vecchio centro, ma molto più in alto ed è stato indicato da una parte della popolazione che aveva grande autorevolezza e influenza all'interno della comunità di abitanti, i pastori. Questo ha certamente mitigato il carattere traumatico dello spostamento proprio perché è stato percepito e rappresentato secondo una linea di continuità col passato:

Ti volevo dire... dalle conoscenze che ho io delle motivazioni che hanno portato a costruire in alto rispetto alla marina. Fondamentalmente è dovuto, da quello che ho percepito io, al fatto di voler mantenere intatti i valori, gli usi, i costumi, le tradizioni del paese, perché – almeno da quello che ho capito io – nella mente degli amministratori dell'epoca, spostandosi verso la marina, significava mescolarsi a un'altra comunità e quindi rischiare di perdere usi, costumi e tradizioni che erano tipiche di Canolo di quel periodo. Quindi la scelta di ricostruire ex novo in un'altra parte, in questo altipiano che comunque ricadeva all'interno dei confini comunali era proprio quello di non imbastardirsi, tra virgolette, di mantenere intatte le tradizioni, gli usi, i costumi che erano propri di Canolo.

Tuttavia, una parte della popolazione non volle ugualmente spostarsi e continua a vivere nel vecchio centro. Questo perpetua in qualche modo una spaccatura interna, che è costantemente richiamata, a volte anche stigmatizzata, dagli intervistati.

Dopo l'alluvione, è cambiato tutto, perché c'è stato questo smembramento. (...) Il concetto di comunità si è spezzato, anzi in alcuni casi è sorta una vera e propria sorta di campanilismo tra Canolo vecchio e Canolo nuovo.

Poi oggi, invece, conoscendoti stringi rapporti di amicizia, quindi i rapporti sono fondamentalmente buoni, almeno con i ragazzi della mia età. Però, secondo me, persiste ancora quel senso di campanilismo, quel senso di... che si manifesta in delle cazzate, te l'ho detto, magari nell'organizzazione di una festa piuttosto che di una processione, nessuno scontro fra etnie diverse, però!

Queste prime considerazioni in merito alla comparazione fra i casi presentati suggeriscono che, a determinate condizioni di partecipazione alle scelte pur gravose in seguito a un disastro, una popolazione può integrare il passato nel presente, elaborando in modo più compiuto e risolto l'evento disastroso, come argomentato in più sedi da Cavalli². Questo fa sì che l'evento non assuma più i contorni di un trauma collettivo, ma piuttosto quello di un passaggio pur importante e doloroso, ma non del tutto funesto,

² A. Cavalli ha proposto una tripartizione dei modelli di ricostruzione della memoria e dell'identità di una comunità raggiunta da un disastro in relazione al modo di selezionare ed elaborare il rapporto col passato: il modello della "ri-localizzazione", che rimuove il passato ricostruendo altrove rispetto al luogo di origine; la "ricostruzione filologica" che, all'opposto, ricostruisce il passato esattamente dov'era e com'era, rimuovendo l'evento traumatico, come se non fosse accaduto; la "ricostruzione selettiva", che seleziona gli elementi simbolici e identitari del passato più significativi da preservare e attorno ai quali ricostruire in una prospettiva in parte orientata al nuovo (Cavalli 2005; 1995; 1989).

all'interno della propria storia. Viceversa, le narrazioni dei primi tre casi studio (Africo, Vajont, Gibellina) mostrano chiaramente che quando le scelte sono percepite come imposizioni e, soprattutto, quando si ritiene che queste siano degli strumenti per manipolare indebitamente i luoghi della propria memoria, il trauma permarrà nel tempo, almeno fra le generazioni che hanno vissuto il disastro. Il ricordo del disastro diventa, in questi casi, il punto della storia collettiva attorno al quale ruota la memoria di ciascuno così come quella condivisa, marcando in modo netto anche la percezione del sé collettivo e, di conseguenza, la propria stessa rappresentazione identitaria (Jedlowski, 2002, p. 52). Ad esempio, nel caso dei gibellinesi, permane una rappresentazione di “terremotati”, reiterata nella loro costruzione sociale dell'identità collettiva dall'intervento sulle rovine voluto dall'amministrazione comunale e realizzatosi nel Cretto di Burri, che ferma il tempo della comunità al trauma dovuto al terremoto. In modo simile, per gli ertocassani persiste una rappresentazione di “superstiti”, all'interno della quale, inoltre, opera una divisione ancora sentita fra coloro che resistettero al divieto dello Stato e mantennero la propria dimora a Erto e coloro che, invece, accettarono lo spostamento a Vajont con la casa nuova. Da non sottovalutare ai nostri fini questo elemento conflittuale interno alla comunità, che reitera di fatto almeno due costruzioni memoriali diverse, due interpretazioni dei fatti a volte contrapposte, restituendo narrazioni e percezioni del passato, almeno in parte, differenti. Tale fenomeno ha degli esiti sul piano della costruzione culturale di alcuni tratti rilevanti delle identità: proprio nel caso del Vajont, è sorta una divisione fra i “puri”, coloro che hanno difeso il proprio paese, da un lato, e i “traditori”, che hanno ceduto, dall'altro lato. Chiaramente, a voler entrare nel dettaglio di queste rappresentazioni identitarie, si trovano molte ambivalenze e sfumature. Tuttavia, al di là della voluta semplificazione appena operata, ciò che ci preme qui sottolineare è il modo in cui le dinamiche di selezione memoriali e il loro operare in costante e reciproco rapporto con l'individuo e i suoi ricordi personali faccia ancora una volta emergere la validità della prospettiva di Halbwachs:

Quand nous disons qu'un témoignage ne nous rappellera rien s'il n'est pas demeuré dans notre esprit quelque trace de l'événement passé qu'il s'agit d'évoquer, nous n'entendons pas d'ailleurs que le souvenir ou qu'une de ses parties dû subsister tel quel en nous, mais seulement que, depuis le moment où nous et les témoins faisons partie d'un même groupe et pensions en commun sous certains rapports, nous sommes demeurés en contact avec ce groupe, et encore restés capables de nous identifier avec lui et de confondre notre passé avec le sien. (Halbwachs, 1997, pp. 55-56)

L'individuo e la sua stessa capacità di ricordare e, quindi, di essere ciò che è, dipende sempre dal dimorare in un gruppo, così come è altrettanto vero che in relazione a un medesimo evento o fatto si costruisce socialmente una molteplicità di memorie (Halbwachs, 1997, pp. 135 e ss.) e rappresentazioni del passato che, almeno in parte, possono differenziarsi a tal punto da entrare in conflitto fra di loro. Il che, sul piano degli effetti di realtà, non è certo cosa da poco e, per conseguenza, non è trascurabile nemmeno per chi voglia indagare come questa pluralità di memorie produce comportamenti sociali e pratiche culturali, politiche, identitarie, di vita quotidiana, ecc., anche nel medio e lungo periodo.

4. Memoria, generazioni, mutamento sociale.

Uno dei risultati più significativi delle ricerche a cui si è fatto riferimento in questa sede attiene alle modalità e alle forme di elaborazione della memoria traumatica da parte delle nuove generazioni. Prima di riportare nel dettaglio questi risultati, va precisato che si utilizza la categoria di generazione secondo la lezione di Mannheim (2000, pp. 47-48), il quale la definisce come “fenomeno della collocazione affine degli uomini nello spazio sociale, fenomeno comune alla condizione di classe e di generazione”, da cui, appunto, consegue che “il legame della generazione è costituito essenzialmente da una collocazione affine degli individui appartenenti ad una generazione”. Ciò, dunque, non significa che gli individui appartengono a una generazione per il semplice fatto di essere nati in uno stesso anno o periodo, ma perché condividono tendenzialmente gli stessi “modi comportarsi, di sentire e di pensare” e ciò è reso possibile da quella stratificazione delle esperienze che proviene dal fatto che alcuni individui “partecipano in modo parallelo alla stessa fase del processo collettivo” (Mannheim, 2000, pp. 51; 62). Jedlowski articola ulteriormente questo pensiero come segue:

Karl Mannheim (1927) definì la generazione un gruppo di individui che, negli anni cruciali della propria formazione, hanno vissuto esperienze simili, trovandosi a dover rispondere a sollecitazioni storiche analoghe, e venendo a formare una memoria parzialmente comune. Ma una generazione non è costituita solamente da un insieme di esperienze e memorie: elabora un proprio orizzonte di attese e si costituisce nello scarto percepito con l'orizzonte di attese della generazione precedente. (Jedlowski, 2018, p. 63)

In questo quadro, possiamo, dunque, collocare anche l'evento disastroso e/o traumatico come quell'evento che ha generato un processo collettivo rinsaldando il legame di generazione fra gli individui, proprio perché questi ultimi vi si relazionano tutti come a quel fatto che ne ha influenzato in modo indiscutibile la vita, il modo di pensare e di sentire, le attese rispetto al futuro, riunendoli in una generazione. Così sarà per le generazioni post evento, che avranno costruito il proprio modo di stare al mondo in relazione a una fase del processo collettivo successiva al verificarsi dell'evento stesso e saranno stati influenzati comunemente dai suoi esiti. Infatti, per queste ultime generazioni il racconto, la rappresentazione narrativa dell'evento e del passato a cui è legato è ancora centrale nella propria ricostruzione identitaria, perché è ciò che le unisce al vecchio luogo e al passato, dando una linea di continuità con chi li ha preceduti. Ma quella dimora costituita dal racconto (Jedlowski, 2009) è abitata e ‘arredata’ dalle generazioni *post-memory* a modo proprio, secondo le proprie esigenze e, ancora una volta, secondo gli interessi presenti. Ed è attorno a questo avvicinarsi di memorie generazionali che si costruisce il mutamento sociale (Mannheim, 2000, p. 58).

Tutto questo è subito riscontrabile nelle storie di vita raccolte. Il trauma è ancora spesso presente, ad esempio, nelle generazioni subito successive all'evento, costituite dai figli delle vittime dirette, ma diventa sempre più qualcosa di lontano e astratto nella generazione successiva. Tali mutamenti hanno delle rilevanti ripercussioni anche sul piano della costruzione identitaria a livello generazionale, come risulta molto evidente nelle affermazioni di due giovani abitanti di Vajont:

Giovane donna: Nella mia famiglia c'è la memoria, che è quella dei nonni, delle tradizioni. Io ho avuto la fortuna che mia nonna conservava tutto (...). Ho avuto veramente la grande fortuna in famiglia di avere un grande bagaglio di ricordi, di tradizioni, c'è la memoria. Dall'altro canto, c'è la polemica. Però non è... forse anche per il fatto di essere distaccati, non è una polemica... sterile, indignata e basta su cosa è successo lì. Per me, la polemica è molto di più su cosa succede ora. Leggevo giusto oggi un articolo sui pericoli sia del dissesto idrogeologico sia del problema antropico, cioè dell'azione dell'uomo sul territorio, che è ovviamente generalizzato a tutto il territorio italiano. Per me la polemica nasce nel momento in cui il Vajont non serve a insegnare nulla. Perché per me tutti questi sono piccoli Vajont. (...)

Giovane uomo: Ci sono due elementi, secondo me: uno è quello polemico e un altro è quello storico. A me non mi appartiene per niente l'istinto polemico e mi rendo conto di questa cosa qua perché tante volte durante la visita guidata³ me ne esco fuori con qualche cosa che lascia un po' perplessi. Tipo anche la questione se sia stato un problema di incuria, io non ho mai dato per sicuro questa cosa qua. È qualcosa su cui bisogna ancora valutare, bisogna ancor ragionare, non è bianco e nero. E soprattutto, ho visto che tante volte l'aspetto polemico è qualcosa di cui si appropriano tante persone come bandiera e non la vedo vicina a me. Purtroppo, io ho visto delle persone esterne che hanno una fissazione per il Vajont che raggiunge il patologico (...). Per esempio, anche lo stesso XXX, lo stesso YYY hanno sviluppato un odio, non odio, un risentimento enorme, ma non erano neanche presenti la sera che è successo, ma questa è una cosa che non riesco a rendere mia. Al contrario, dai miei nonni... io ho questo rifiuto della polemica perché, secondo me, non fa giustizia di quello che c'era e che merita di essere ricordato. Per esempio, si parla sempre dei 2000 morti, perché 2000 morti son tantissimi, però io sfido chi usa liberamente questa frase qui sui libri, sui giornali, a dirmi almeno 10 nomi di queste persone. Allora, che valore ha ricordare i 2000 morti se non ci ricordiamo nemmeno il nome di 10 persone. (...) A me è sempre interessato sapere cosa stavano facendo quelle persone prima e cosa hanno fatto dopo il disastro, perché secondo me restituisce un'immagine un po' più fedele. E avere queste polemiche continue copre queste piccole storie, che almeno io vorrei portare avanti. A volte penso a quello che mi ha detto mia nonna di sua mamma, che è morta nel disastro: lei mi ha sempre detto che l'ultima immagine che ha di sua madre è sui campi nel Toc che tira fuori le ultime patate, perché sanno che verrà giù la montagna e quindi lei vuole recuperare le ultime patate prima che la montagna venga giù, perché dovevano essere mangiate queste patate qua. Questa cosa secondo me ha un valore infinite volte superiore ai dati, alle foto dei cadaveri il giorno dopo a Longarone, perché penso che meriti di essere conservata, mentre tutto il resto sconvolge, rattrista (...). Io non sento come mia missione utilizzare il Vajont per altri casi, come diceva lei prima. Io, invece, sento come missione ricordare quello che di bello si è perso del Vajont.

In questi stralci di interviste rintracciamo alcuni elementi rinvenibili anche in altri casi studio e inerenti le nuove generazioni, le loro dinamiche differenti nel ricordare e nell'elaborare il passato narrato. Innanzitutto, c'è sovente questo richiamo ai nonni, quali custodi, per così dire, più legittimi della memoria familiare e comunitaria, che lascia anche intuire, quando non del tutto esplicitato, un rapporto memoriale di gran lunga più

³ Si riferisce alle visite guidate che anch'egli conduce sulla diga del Vajont nell'ambito del cosiddetto "turismo della memoria".

controverso e ambivalente con i genitori e con la loro generazione. In secondo luogo, è sempre presente una maggiore distanza, anche emotiva, nei confronti del disastro e quindi anche della sua portata traumatica, sebbene non si possa affermare che sia del tutto assente. In terzo luogo, ma certamente non meno importante, è molto interessante rilevare il processo di selezione dei fatti significativi che hanno legittimità a essere ricordati, perché nel presente hanno un senso e una funzione ben precisa e, soprattutto, diversa rispetto alle generazioni precedenti. Secondo uno schema simile, ma chiaramente con una messa in forma che si connota in relazione alla storia specifica del caso, anche le generazioni più giovani dei gibellinesi si distinguono da quelle precedenti per un proprio modo peculiare di ricordare e di rapportarsi al disastro:

Ad agosto, quando c'è stato il funerale di Corrao, si è alzato a parlare un ragazzo (...). Si è alzato questo ragazzo, un ragazzo ventenne, dicendo... cioè, mi ha colpito in maniera particolare - per questo te lo racconto - perché si è messo a parlare di Gibellina vecchia, Gibellina nuova, Corrao, questioni che comunque per anni sono state questioni che hanno infervorato la gente. Si è messo a parlare di questa cosa, praticamente della dialettica tra il vecchio e il nuovo, con una serenità invidiabile. Cioè, una serenità che comunque mi rendo conto che, ad esempio, noi trentenni non c'abbiamo, noi trentenni-quarantenni non c'abbiamo. Quindi, questo mi fa pensare che comunque già con i ventenni la cosa è molto molto più liscia, più rilassata, rilassata forse no, però già la situazione non è più... non ha più la drammaticità identitaria che aveva per noi quarantenni, per esempio. Per loro, già le cose sono molto più semplici, loro sono nati qua, sono nati quando già le cose si erano sistemate, e avevano già la loro casa da qualche anno e quindi per loro questo è il paese. Sì, c'era un paese, una volta, negli anni '60 c'era un paese, ci fu un terremoto, però per loro non è una roba drammatica. Per me lo è, sinceramente, per me, per i miei amici. Un po' lo è. Cioè, noi ci sentiamo sostanzialmente un po' sopravvissuti e... come si dice?, un po' disastri. Mio fratello no! Mio fratello che ha 22 anni non si sente così, mio fratello è tranquillo e rilassato.

Anche in questa rappresentazione del modo comune di sentire, pensare e raccontare che definisce la costruzione sociale delle nuove generazioni emerge una chiara distinzione con quelle precedenti, che rende, tuttavia, ancor più centrale la memoria come strumento e processo del mutamento sociale.

5. Sull'importanza delle memorie nella ricerca sociale

Queste pagine hanno fatto emergere come la memoria collettiva e individuale possa essere indagata dalle scienze sociali, sia come oggetto sia come processo, per comprendere le dinamiche del mutamento sociale, a partire proprio da come si trasforma il rapporto col passato in relazione alle influenze e alle esigenze del presente, ma anche in base alle aspettative future. In particolare, si è voluto approfondire una parte dei risultati di una ricerca quasi decennale sui processi traumatici incorsi in seguito a disastri attraverso l'approfondimento e la comparazione di quattro casi studio. Questa scelta ha permesso di mostrare processualmente come sono stati ricostruiti luoghi e popolazioni in seguito all'evento e come le comunità traumatizzate rappresentino il loro rapporto con i due luoghi della loro storia e memoria collettiva. Ed è proprio in questi passaggi che emerge la

centralità della memoria anche dal punto di vista metodologico: gli strumenti di ricerca a carattere narrativo svolgono un ruolo di primaria importanza per ricostruire i processi storico-sociali dal punto di vista degli attori sociali, che li hanno vissuti in quanto collocati in differenti posizioni e ruoli nella struttura sociale. Le storie di vita raccolte, in particolare, attestano quanto questa metodologia sia preziosa per comprendere molti aspetti dei processi di mutamento, proprio a partire dal modo in cui sono ricordati, quindi rispetto a come ci si rapporta al passato, all'interpretazione che se ne fornisce e a come questa stessa possa mutare nel corso del tempo rispetto ai medesimi attori sociali, ma anche nel rapporto fra le generazioni. D'altra parte, il ricordo e la narrazione dei processi traumatici è un tema delicato e non esaurito nelle scienze sociali, perché ha a che fare di per sé con mutamenti improvvisi, non voluti, dolorosi della vita di un gruppo o di una società, insomma con delle discontinuità, che rappresentano, poi, l'anima dell'interesse sociologico. Per queste stesse ragioni, però, tali fenomeni risultano spesso difficilmente decifrabili con strumenti macro-sistemici o storiografici, che vanno integrati, appunto, con strumenti qualitativi di carattere narrativo. Tuttavia, la possibilità che la dimensione traumatica di un evento collettivo non rimanga incompresa e la capacità di superarla non sia lasciata al caso o alla fortuna passano anche dalla disponibilità della ricerca sociale a indagare nel profondo i processi memoriali attraverso la voce di chi li vive.

References

- Alexander, J. C. (2006). *La costruzione del male. Dall'Olocausto all'11 settembre*. Bologna: Il Mulino.
- Berque, A. (2000). *Médiance de milieux en paysages*. Paris : Belin.
- Bertaux, D. (1999). *Racconti di vita: la prospettiva etnosociologica*. Milano: Franco Angeli.
- Bichi, R. (2010). *La conduzione delle intervista nella ricerca sociale*. Roma: Carocci.
- Bonesio, L (2007). *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*. Reggio Emilia: Diabasis.
- Brinckerhoff Jackson, J. (1984). *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven and London: Yale University Press.
- Cavalli, A. (2005). *Tra spiegazione e comprensione: lo studio delle discontinuità socio-temporali*. In M. Borlandi M., Sciolla L. (a cura di), *La spiegazione sociologica. Metodi, tendenze, problemi* (pp. 195-218). Bologna: Il Mulino.
- Cavalli, A. (1995). *Patterns of Collective Memory*. Discussion Papers N° 14, Budapest: Collegium Budapest/Institute for Advanced Study.

Cavalli, A. (1989). *Cultural Processes after Disasters: A Research Project and Some Preliminary Findings*. In Quarantelli E. L., Pelanda C. (a cura di), *Preparations for, Responses to, and Recovery from Major Community Disasters*. Newark: University of Delaware.

Guidicini, P. (2007). *Nuovo manuale per le ricerche sociali sul territorio*, Milano: Franco Angeli.

Halbwachs, M. (1997). *La mémoire collective*. Édition critique établie par Gérard Namer. Paris: Albin Michel.

Hirsch, M. (2002). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.

Jedlowski, P. (2018). *Memorie del futuro*. In Tota A., Luchetti L., Hagen T. (a cura di), *Sociologie della memoria. Verso un'ecologia del passato*. Roma: Carocci, pp. 56-72.

Jedlowski, P. (2009). *Il racconto come dimora. Heimat e le memorie d'Europa*. Torino: Bollati Boringhieri.

Jedlowski, P. (2002). *Memoria, esperienza e modernità. Memorie e società nel XX secolo*. Milano: Franco Angeli.

Lehmann, H. (1999). *La fisiognomica del paesaggio*. In Bonesio L, Schmidt di Friedberg M. (a cura di), *L'anima del paesaggio tra estetica e geografia*. Milano: Mimesis, pp. 17-43.

Ligi, G. (2009). *Antropologia dei disastri*. Roma-Bari: Laterza.

Mannheim, K. (2000). *Le generazioni*. Bologna: Il Mulino.

Musolino, M. (2013), *Distruzione, ricostruzione, memoria. La catastrofe come mito fondativo ed evento costitutivo di un nuovo ordine temporale*. *Cambio. Rivista sulle trasformazioni sociali*, n. 6, pp. 237-248.

Musolino, M. (2012). *New towns post catastrofe. Dalle utopie urbane alla crisi delle identità*. Milano-Udine: Mimesis.

Poli, D. (2000). *Il cartografo-biografo come attore della rappresentazione dello spazio in comune*. In Castelnovi P. (a cura di), *Il senso del paesaggio*. Torino: IRES.

Violi, P. (2014). *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*. Milano: Bompiani.

About the author

Monica Musolino è assegnista di ricerca e svolge attività di ricerca presso l'Istituto di Tecnologie Avanzate per l'Energia "Nicola Giordano" del CNR di Messina.

On the Construction of Socialist East Germany in Contemporary German Film

Mandy Tröger

Ludwig Maximilian University of Munich

Daria Gordeeva

Ludwig Maximilian University of Munich

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/7472>

Abstract

Though the German Democratic Republic (GDR) collapsed in 1990, after 41 years of existence, the socialist state lives on – in schoolbooks, museums, novels, films and in the memories of those who witnessed the “workers’ and peasants’ state.” With GDR memory being a highly embattled discourse in Germany more generally, we ask how the GDR is constructed in German film. This means more specifically, what stories are being told and what interpretations suggested within the broader GDR memory discourse? To answer these questions, we offer a comparative three-level-analysis of the feature films *Balloon* (2018) and *Sealed Lips* (2019). Looking at the film-immanent, the structural and the actor-centered level, we find that East German directors, producers or actors can bring different albeit divergent perspectives on the GDR in film whose construction is currently dominated by West German elites.

Keywords: German Democratic Republic; Film Analysis; Cultural Memory; Pluri-medial Networks.

1. Introduction

“There are people who [...] gloss over this dictatorship, this system of oppression. It’s difficult to understand” (Seidl, 2019). This statement was made by well-known German director Michael “Bully” Herbig. His lack of understanding referred to narratives about the German Democratic Republic (GDR). The small socialist state that existed from 1949 until German unification in 1990 provides the setting for his thriller *Balloon* (*Ballon*) (2018). Showing “one of the most spectacular GDR escapes in collective German-German memory” (von Uslar, 2018), *Balloon* celebrated a huge national success with almost one million visitors (FFA, 2019). The film has also been shown internationally, made the pre-selection for the German Film Awards 2019 and received the German Film Award for Peace – The Bridge. According to critics, the film offers “cinema-appropriate GDR history for a large audience” (Kürten, 2018) and has everything a box office hit needs: a grippingly clear story, well-known actors, lots of promotion and money. “A great spectacle,” concludes Herbig’s German colleague Bernd Böhlich.

Also Böhlich released a film about the GDR in 2019. *Sealed Lips* (*Und der Zukunft zugewandt*) (2019) tells the story of German communists in the GDR in the 1950s. The film shows “how the failure [of the GDR] has already been inscribed in its great lie of the beginning” (Elstermann, 2019). *Sealed Lips* is a movie close to Böhlich’s heart. Addressing a different topic and audience, Böhlich is critical of Herbig’s “very one-sided”

representation of the GDR in *Balloon*: its protagonists suffer in an oppressive socialist dictatorship and can find happiness only in the free capitalist West. It makes Böhlich “angry” when movies dealing with the GDR only tell “sensational stories about the Stasi [State Security Service], doping [in sports] and barbed wire. Unfortunately, nowadays, there is far too much of this mediated crap.”

This article addresses these issues of representation of the GDR in German film. In doing so, it responds to a predominantly German body literature and allows for glimpses into battles over shaping memories in film that are generally reserved for a German-speaking academic community. Though there is no lack of English-language literature on the topic (i.e. Hodgkin, 2011), our focus on German literature and debates (or the lack thereof) also speaks to the state of Film Studies in Germany more generally. The overarching question (who tells what sort of history by means of film and why) is of increasing relevance regardless of disciplines and national boundaries.

Since the fall of the Berlin Wall in 1989, various institutions have been struggling to define the “correct memory” of the GDR in Germany (Seegers, 2008, p. 38). Also 30 years after German unification, the actual spectrum of memories and remembrance offered in museums, schoolbooks, media and feature films still is limited. Martin Sabrow’s (2009) much-cited memory typology is helpful to understand the issue. In a “tripolar force field” between the memory of dictatorship, arrangement and progress “the GDR past is renegotiated on a daily basis” (p. 20). “Memory of arrangement” means: telling everyday live stories from an East German perspective. The focus is self-assertion under difficult conditions and pride in what has been achieved. By “memory of progress” Sabrow means maintaining the idea that socialism does offer a legitimate alternative to capitalism. The third ideal type, the “memory of dictatorship,” focuses on political oppression and its courageous overcoming in the peaceful protests of 1989. This means, the GDR experience is primarily interpreted through the eyes of perpetrators, victims and resistance. In Germany, this latter type became the institutionalized collective memory. It, thus, is dominant in media discourse, political debates, academic research, literature and museums (Eigler, 2005; Klinge, 2015; Meyen, 2013).

Historical feature films are part of this collective memory. Although they only provide a highly subjective and selective construction of the past, they are central to the interpretation and narration of history. While “university-level studies and school education have lost their ‘information monopoly in matters of history’ – if they ever had it” (Wende, 2011, p. 9), the so-called “histotainment” is on the rise. Films transform a “‘dead’ story into a living cinematic present” (Fischer & Schuhbauer, 2016, p. 22), make history tangible and reach the hearts and souls of the audience partly due to their emotional content. All channels combined (from cinema to TV to online streaming services), no other memory agent reaches more people in a given period of time. Thus, film is the “leading medium of cultural memory” (Ertl & Wodianka, 2008, p. 1), whereby filmmakers (directors, producers, authors) play a key role in conveying historical “reality.”

Florian Henckel von Donnersmarck’s internationally acclaimed Stasi drama *The Lives of Others* (*Das Leben der Anderen*) (2006) serves as an excellent example for the influence of film on historical narratives. “In Germany today, but also and especially abroad, no feature film – and possibly no other media product – has shaped the idea of the former GDR as long-lasting as the Oscar winner” (Winkler, 2009). Of course, this success is only “the tip of the iceberg.” In Germany, the cinematic representation of the GDR remains a battleground in the construction of memory more generally. In this battle, competing

narratives are transformed into specific depictions of the GDR past in accordance with current socio-political discourses and interests.

In the following, we ask how the GDR is constructed in contemporary German film by means of a comparative analysis of the films *Balloon* and *Sealed Lips*. We ask what sort of GDR narratives do these films depict, what interpretations of the GDR do they suggest, and what contribution do they make to the larger memory discourse? In answering these questions, this article offers a method and findings that can be applied to other case studies in other national contexts.

2. *Balloon* and *Sealed Lips*: Three levels of analysis

The GDR in the early 1950s under its prime minister Walter Ulbricht (*Sealed Lips*) was different from the GDR in the late 1970s under Erich Honecker (*Balloon*). Nonetheless, the German federal authority for evaluating film and media (FBW) rated both films as being “especially valuable.” The “paranoia and escape thriller” *Balloon* for its “meticulous [...] reconstruction of the topography and atmosphere around 1979” (FBW, 2018); the “exciting and well-narrated” historic drama *Sealed Lips* for having taken up a topic that has received little media attention (FBW, 2019). Looking at the significance of both films in the cultural memory of the GDR, we analyse both films on three levels.

The first, “traditional” film-immanent level is limited to the analysis of all information in the film (Mikos, 2015, p. 74). The focus lies on dramaturgical and creative aspects, namely the plot, the characters or cinematic means (camera work, coloring or music). This includes the film’s audiovisual worlds of the GDR and the meanings they produce.

While on this first level both films are inherently equal, on a second, structural level, they acquire their significance only in the context of cultural memory. What matters here are the modes that influence “memory-making” in film and practices by means of which these films exert their sociopolitical influence. Astrid Erll (2008) uses the term “pluri-medial networks” to describe the constellation of any such practices surrounding film: the financing of production and distribution, marketing campaigns, accompanying material, awards, but also media coverage and public debates (pp. 390, 395-396).

The third, actor-centered-level runs like a red thread through the first two. Based on interviews with both directors, we ask for their socialization, their experiences with the GDR and the stories they tell in their films. In the case of Michael Herbig, we used already existing interview material readily available in German (film) magazines and newspapers. Bernd Böhlich we interviewed ourselves in February 2020 in Berlin by means of a guided interview. We then connected the key findings of these interviews with the qualitative content analysis of each film as well as with its production and reception history. One of our hypothesis is that just as historical representations conveyed by media meet specific patterns of perception, also the production of these constructions is closely interlinked with and “compared to personal experience and one’s own biography” (Seegers, 2008, p. 22). This means that, due to their socialization, East German directors, producers or actors can bring different albeit divergent perspectives on the GDR in German film that is heavily dominated by West German elites.

3. The cinematic GDR

In examining the representation of the GDR in film, we are not entering uncharted territory. The variety of research conducted in historical, cultural and media studies is almost impossible to summarize. While some texts deal with the cinematic construction of the GDR over time linking it to changing discourses (e.g., Hodgins, 2011; Lüdeker 2012, 2015), others are devoted to individual films. Here, the focus is generally put on productions that have decisively shaped the cultural memory of the GDR: the cult film *Good Bye, Lenin!* (2003) (e.g., Barney, 2009) and the Stasi drama *The Lives of Others* (2006) (e.g., Berghahn, 2009; Seegers, 2008). Occasionally, studies also deal with specific discourse fragments, for example the work of the Stasi (Kötzing, 2018), the Berlin Wall (Dorgerloh, 2011) or everyday life in the GDR (Weihrauch, 2015). There is only a limited number of comparative film analyses, however.

The films of Herbig and Böhlich have not yet received any significant attention, partly because both are relatively new. Our study, however, also differs methodically from other work. While most film analyses predominantly focus on the film-immanent level and assign a rather subordinate role to contextual factors (without, however, completely ignoring them), we direct our attention to the context of production and reception. We, thus, systematically investigate the cinematic construction of the GDR by means of a category-led, three-step film analysis based on standard works on film analysis (Hickethier, 2007; Korte, 2000; Mikos, 2015) as well as the reflections of Erll and Wodianka (2008).

3.1. The GDR in *Balloon*

Balloon constructs the GDR as an inhuman, criminal dictatorship that imprisons and spies on its people. The film also carefully distinguishes between “bad perpetrators” and “good victims,” a common pattern to the thriller genre but not without consequences.

The film is a remake. The escape of the Strelzyk and Wetzel families, who crossed the inner-German border in August 1979 in a homemade hot-air *Balloon* heading for the Federal Republic of Germany (FRG), was filmed by Disney in 1982. Against the background of the Cold War, the Hollywood material was hotly contested and politically controversial. In 2018, Herbig, who found the Disney film “extremely superficial” (Arnold, 2018), tried his hand at a supposedly “real” depiction of the GDR. Thus, from its beginning, the movie offers historical facts by means of numbers: Between 1976 and 1988, 38.000 GDR citizens failed in their escape to the FRG, at least 462 people died. “For the GDR regime,” the film tells us, “they were traitors to their fatherland.” The subsequent reference “Based on a true story” suggests that what is being shown is a real depiction of history. The movie then delivers “a kind of best-of GDR border cliché images ... in the first ten takes” writes journalist Moritz von Uslar (2018): German shepherd dogs tearing at chains, a trotting border troop with Kalashnikovs, circling searchlights. Over the course of the movie, three main narrative patterns develop as have been identified by Lüdeker for analysing movies dealing with the GDR: stereotypical characters, moral contrasts and constructions of “authenticity” (Lüdeker, 2015, p. 67).

Balloon draws a simple, easy-to-understand storyline that carefully differentiates between “good victims” (people striving for freedom) and “evil perpetrators” (Stasi employees and an obstructive state). This low level of complexity and the sharp moral

contrasts between “good” protagonists and the “evil” state increase “the emotional impact of the film narratives on the audience” (Lüdeker, 2015, p. 67). At the same time, Herbig attaches a great importance to cinematic authenticity: “From the very beginning I wanted to avoid people saying: ‘Here comes the comedian from Bavaria and wants to tell us what it was like in the GDR’” (Arnold, 2018). In almost every interview before the film’s premiere, Herbig emphasized this concern. In consequence, throughout the film, a plethora of props and costumes create an “authentic” look of the past, down to the smallest detail. This “went so far that the decorators used the same bad wallpaper glue so that the wallpaper threw the typical waves” (Arnold, 2018), explains Herbig.

In all this, the GDR is gloomy, its economy ailing, there are long queues at stores. The music is dark. The barrier-free version of the film comes with subtitles such as “threatening roar,” “oppressive music” or “ominous hum.” Only when the families land in the West, the music becomes “harmonious,” “euphoric” and “stirring.” This is partly because the Stasi – that is men in gray suits with umbrellas, briefcases, photo cameras and notebooks – is omnipresent in the GDR. The Stasi watches the Strelzyk and Wetzell families at all times, everyone seems to be an informant, everyone is suspicious. However, there is no distinction between the state, the party, the Stasi, the People’s Police, or military patrol. “They” stand for all structures that embody the unjust character of the GDR. “They” shoot women and children at the Wall and put innocent people in prison. This mixture, according to the FBW (2018), makes *Balloon* a well-suited movie to convey the dark sides of the inhuman GDR dictatorship to a young audience. The escape becomes an act of liberation and part of a “story of suffering and success” (Lüdeker, 2015, p. 68).

3.2. The GDR in *Sealed Lips*

Sealed Lips shows its protagonists in all their contradictions and ambivalences and underlines the dichotomy between socialist ideals and the GDR reality (“the great lie of the beginning”). Thus, while Herbig reduces the narrative structure of his film to a clear perpetrator-victim or state-citizen contrast, *Sealed Lips* tells GDR history from various perspectives, creating neither stereotypical characters nor moral opposites. The movie shows personal and political contradictions in a chapter of German post-war history that has hardly been addressed before: the fate of German communists who went to the Soviet Union in the 1930s out of conviction, were innocently sent to labor camps (Gulag) during Stalinist purges, until East German officials brought back the few survivors.

The film’s plot and characters are complex: In 1952, Antonia Berger returns from a Gulag to the GDR with her former fellow inmates, Susanne Schumann and Irma Seibert. They are welcomed with flowers at a small train station. Antonia is given a new multi-room apartment, money, food cards and one of the first TV-sets in the GDR. She becomes the director of a cultural center, Susanne acquires a job in a publishing house, Irma is about to start working in the gastronomy. But the price for these privileges is high: The women are forbidden to talk or write about their Gulag experiences. Instead, they must lie and claim they “worked in different areas of the Soviet Union.” Any violation of this rule leads to imprisonment.

The women deal with this censorship in different ways: Antonia believes in the ideals of Communism and chooses to live in the GDR. Susanne loses her faith in a state “with such a dowry” that dictates what may and may not be said: “Do you know what a sick life

this is? Is this to be the new world, the new state, socialism?” Susanne leaves for West Germany and becomes a “traitor” to Irma whose inner self breaks because she cannot talk “normally” to anyone: “Sometimes I no longer know who I really am. [...] It drives me crazy.” Three lives and three perspectives on the early GDR. Böhlich shows them all because, as he says, “that is simply part of the truth.”

Part of this “truth” is also the voice of the “powerful,” embodied by the Secretary for Agitation and Propaganda, Leo Silberstein. According to Silberstein, what the women had experienced in the Soviet camps had “nothing to do with Communism.” They all were building a new state, following a path no one had been on before. This chance would be lost if the women made their experiences public. For:

These people change their beliefs like their laundry. Yesterday brown [Nazi] shirts, today they are [Communist] blue. Do you know what happens if we tell them where you were and what you experienced? They change their clothes immediately - and our chance is lost. [...] We must be able to rely on you.

In *Sealed Lips* idealism, conviction and disillusionment are closely tied together. The physician Konrad Zeidler, for instance, sees his future in the GDR. There are more important things in life than money, he insists. When he learns about Stalin’s crimes, the GDR is no longer his country and he asks Antonia to leave with him. Antonia stays: “I am not leaving, never. [...] Because otherwise everything was pointless.” Throughout the movie, her torment of silence stands for the deep inner dichotomy between ideal and reality as part of the DNA of the socialist state. In it, repression is not a physical act, but above all, one of the mind and spirit. “If a society that has so many great plans has so many skeletons in the closet - not only metaphorically but literally - and never talks about them [...], then this society is doomed to failure,” Böhlich concludes.

4. The cinematic GDR in contrast: An actor-centric analysis

The production of cinematic (historical) representations always relates to one’s own socialization. This is our finding. In the following, we show how we came to this conclusion by drawing analytical lines between the actor (filmmaker) and his film.

Bernd Böhlich, born in 1957, grew up in the East German town of Dresden. He wanted to tell stories in pictures, applied for a job at GDR Television and finished his training in 1984, as the country’s youngest director. At the film academy, Böhlich was approached by the Stasi, and eventually had twelve unofficial informants (IMs) assigned to him. Still, although he was critical of the GDR and experienced repressions at work, he did not want to leave it: “I did not wake up in the mornings thinking how to get out of the country.” Also in *Sealed Lips*, the West is not necessarily and not for everyone an alternative. The topic of the movie came to him in 1988 when talking to East German actress Svetlana Schönfeld who was born in a Soviet labor camp. Böhlich felt called upon to film this material because of his origins – and his GDR biography gives him a certain legitimacy.

The case of Michael Herbig is different. The Munich-born director had “no connection with the GDR” (in Fabian, 2018). He had never been to the GDR, nor any relatives or acquaintances there. He grew up “quite sheltered in the West;” to him “this freedom was a matter of course” (Rahmlow, 2019). Herbig came in contact with the story due to the

Disney film *Night Crossing* (1982). Herbig felt entitled to make this movie “because I was the same age as Frank, the Strelzyks’ elder son, at the time” (Fabian, 2018). Able to sympathize with their urge to escape, Herbig knew “how lucky [he] was to have been born on the other side” (Fabian, 2018). Not surprisingly, the GDR constructed by Herbig is one only worth fleeing. The West, on the other hand, is a place of longing for everyone who strives for a better, freer life.

Different from Böhlich, Herbig uses his lack of personal reference to legitimize his work as being more objective: “I think it did the film good that it was made by someone who had nothing to do with the GDR, who worked his way through everything and was able to take a look at the system from the outside” (Petzold, 2018). Similar to Florian Henckel von Donnersmarck, Herbig constructs himself as an unencumbered West German director who worked for years on a film, “passionately searching for truth and credibility” (Seegers, 2008, p. 29). During the six years of research, Herbig studied 2.000 pages of Stasi files, took both families on board, consulted with GDR experts and developed the script in collaboration with the Munich-based screenwriter Thilo Röscheisen and the US-born screenwriter Kit Hopkins. At the same time, Herbig says in interviews, it was important for him to have a GDR “DNA” in the film (Rahmlow, 2019). Leading actor Thomas Kretschmann, the Stasi agent in the film, was a GDR refugee in real life and appears as an authority with regard to GDR memory. This adds to Herbig’s repeated claim to authenticity, all of which is documented in the DVD bonus material. It features the cellar where the *Balloon* was sewn, glimpses “behind the scenes” and shots of the “real” families on the set, proving the truthfulness of the story being told.

Böhlich, on the other hand, tells a story without a *Balloon* but one of people. The inner and outer struggles of the protagonists carry the plot, they give insight into the rising and failing of a state. The why-question (*Why* was the working title of the film) comes up repeatedly: Why were Antonia’s friends shot for no reason? Why were German communists tortured by their own comrades? Why stay? Unlike Herbig, Böhlich hardly gives clear answers.

Both films also offer glimpses into the year 1989: *Sealed Lips* shows a fall of the Berlin Wall with Antonia following the news on TV, envying her deceased girlfriend. *Balloon* ends with snapshots of the Prague Embassy, masses of East Germans crying of joy, chanting “freedom, freedom!” Close to his own memories, Herbig comments: “I thought it was amazing, I thought it was great ... there was such a spirit of optimism. It was all upbeat, all positive” (Rahmlow, 2019). Finally, also GDR citizens were free.

“For me, nothing has changed since reunification,” Herbig adds, describing probably the biggest difference between him and his colleagues from East Germany. Because, even if Böhlich underlines that he is not really interested in the whole “East-West topic,” the year 1989/1990 changed everything for him. Everything was new, foreign, “even the language. Suddenly I had doubts about whether I could do my job at all,” Böhlich recalls. The dominant feeling of that time was “complete disorientation.” He did not know what to accept, what to take seriously, what to ignore. These were everyday questions few could answer and it would take years to understand the new system. “I don’t want to relive this time ever again,” his conclusion.

5. Structures

In addition to the filmmakers' socialization and their personal relationship to the GDR, also external factors play a role in the ways the past is being mediated. These factors include questions of funding, the production company, marketing strategies and accompanying film material, but also the film's public reception (for instance media responses) as well as larger socio-political discourses. With regard to the GDR, this refers for instance to the debate on whether or not the GDR was an "unjust state" ("Unrechtsstaat"). All of these "pluri-medial networks" determine how visible a film is to the general public and how strongly it influences the memory discourse. In general the following applies: "The more complex these networks are, the stronger is the significance of a film as a medium that forms or shapes collective memory" (Erlil & Wodianka, 2008, p. 6).

5.1. Financing

Film producers or production companies play a central role in the filmmaking process. They have available networks, capital and contacts. *Balloon* was created by herbX, Herbig's own production company, in co-production with SevenPictures and STUDIOCANAL Film. The latter, part of the media giant Vivendi, is one of the leading film production and distribution companies in Europe.

Sealed Lips, on the contrary, was produced by mafilm, a small production company in Berlin. According to Böhlich, trying to finance the film took him "an incredibly long way," precisely ten years. The only institutions committed to the project from the beginning were smaller regional film funding and media institutions. In the end, Böhlich received about 1.3 million EUR for its production and distribution. No comparison to *Balloon*: Herbig's film received 4.8 million EUR for its production, another one million EUR for its distribution and 140.000 EUR for film screenings abroad. Its premiere in Germany was preceded by a broad advertising campaign with a nationwide out-of-home campaign, YouTube features and interviews. In addition, two weeks before its premiere, the true-to-original 32-meter-high hot-air *Balloon* was on display in front of the Reichstag building in Berlin, followed by media reports and articles. It has been the biggest campaign STUDIOCANAL "ever implemented for a German-language film" (Janotta, 2018).

Vision Kino, together with STUDIOCANAL, also produced a comprehensive range of educational material intended at supporting young people in "developing a critical awareness [...] of a state that constantly monitored its citizens, hindered individual life, denied human rights and caused great suffering through conformity and repression" (Blome, 2018, p. 5). On more than 20 colorful worksheets, students learn about the Stasi, denunciation, escape and surveillance. Thus, the film and its accompanying material reproduce the hegemonic narrative of an "unfree regime," thereby legitimizing a free Western society. *Sealed Lips*, on the other hand, has a handout available, written by the film distributor Neue Visionen. Focusing on the foundations of communism, it explains terms essential for understanding a socialist state, such as "comrade" (Genosse/Genossin), "house of the people (Haus des Volkes) or "collectivization of agriculture" (Kollektivierung der Landwirtschaft). It also includes background information

on Gulag or the founding of the GDR, and, thereby, touches on a taboo. Neither these terms nor the topics are hardly ever explained in school (Selg, 2019).

5.2. Reception

The ultimate question, however, is: How were both films received? To answer this question, Astrid Erll and Stephanie Wodianka (2008, p. 6, 11) argue for investigating systemic factors, such as audience numbers, awards or media responses. Only these ultimately determine the relevance of a film for any public discourse on the past.

The world premiere of *Balloon* on September 12, 2018 in Munich received a standing ovation. Two weeks later, the film was released in cinemas across Germany. On the 30th anniversary of the fall of the Berlin Wall in 2019, *Balloon* played again in more than one hundred cinemas nationwide. Since its release, the film has attracted more than 920.000 viewers (FFA, 2019) in Germany, earning nearly 7.5 million EUR.

The audience figures of *Sealed Lips* remain in the five-digit range. In the East German town of Eisenhüttenstadt, where the film was shot, it was nevertheless “the cinema event of the year” (Neiser, 2019). Shortly after its theatrical release, *Sealed Lips* climbed to second place in the German arthouse cinema charts (Müller, 2019). By the end of 2019, the film had attracted 82.491 viewers in more than 120 German cinemas (FFA, 2019).

The overseable media response to *Sealed Lips* was throughout positive. The film offered an “unusual perspective worth seeing” (Peulecke, 2019) and showed “other facets of the early GDR” (Kürten, 2019), namely the conviction of a different, better way. According to Anke Westphal (2019) in the German newspaper *Tagespiegel*, asking about the founding myths of the GDR in the 30th year of the fall of the Berlin Wall was an excellent idea: “It is all the more gratifying that this – once again – is increasingly being done by GDR-socialized directors.” The question remains, why did it need an East German director to tell this story and what difference did it make? Journalist Peter Zander (2019) provides a hint – according to him, the story could have been told “from the perspective of the winners. But director Böhlich is always very close to his characters, in all their contradictions.”

In *Balloon* one looks for contradictions in vein. The film’s comprehensive marketing campaign was followed by a broad media coverage of the theatrical release. While interview questions and answers varied little, the opinions of film critics differed widely. Ranging from *Balloon* being “very big cinema: thoroughly researched, brilliantly cast, congenially equipped, masterfully staged” (Schoder, 2018) to the movie containing “too much music, too much pathos, too much drama” (Beisel, 2018). Others praised the supposed authenticity in Herbig’s depiction of the GDR and its contribution to the discourse of memory (Petzer, 2018).

In comparison, *Sealed Lips* received little media attention. Neither national magazines nor the newspapers wrote much about it. Be it because of a smaller network, less capital or because of the greater recognition of Michael Herbig, the result remains the same: The escape thriller with its fitting cinematic construction of the GDR is more visible than the sideline “struggles of conscience” of a communist in a “film about the value of freedom in private life as well as in politics” (ttt – title, thesen, temperamente 2019). The GDR memory discourse is dominated by Herbig’s cinematic vision.

6. Conclusion

Both films, *Balloon* and *Sealed Lips*, create their own visual and auditory world of the GDR. Both convey a certain interpretation or idea of the people who lived in the “workers’ and peasants’ state,” what they aspired to, what everyday life looked like, and what the state ultimately failed to achieve. Thereby, no film alone makes an effective contribution to cultural memory but it becomes a medium of cultural memory only within specific historical-political contexts.

Elaborate advertising and authentication strategies, an impressive media response, awards, its integration into school education and comprehensive accompanying materials made *Balloon* probably most important GDR “memory film” of the last years. Michael Herbig profited from his broad professional network and exhausted all funding and financing possibilities. By means of interviews, YouTube features and a substantial media presence, Herbig presented patterns of interpretation even before the film’s premiere and emphasized on the authenticity of his escape thriller.

By comparison, *Sealed Lips* was overshadowed. This was not only due to its difference in genre and narrative style. With more capital resources, which include “artistic and technical know-how, organizational talent and financial security, [but] above all contacts and a ‘business card’ (an audience success, a prize)” (Wiedemann, 2019, p. 221), Bernd Böhlich might have received more attention with his drama. He would have, thus, gained more authority over the interpretation and construction of GDR history.

The film-immanent analysis shows that Herbig has subordinated the GDR past to the thriller genre, which is typically characterized by a black-and-white narrative, exclamation-mark-conversations and effective visual and audio effects. Correspondingly, the cinematic GDR is gloomy and scary, the story ends euphorically in the free West. In this way, *Balloon* serves the hegemonic narrative of GDR dictatorship memory as well as the viewing habits of its audience.

Sealed Lips constructs a different GDR. Böhlich’s drama provides a differentiated but not uncritical view of its society of the time. This can be seen in the three protagonists: one resigns and leaves the country; one drowns her sorrow in alcohol, and the third holds onto the communist idea. It can be assumed that this ambivalent view of the GDR receives less attention, partly because of structural conditions: *Sealed Lips* was produced for television, not for 100 square meter screens. It therefore has less filmic capital.

To this, Ilko-Sascha Kowalczyk (2019) adds the question what it means when mainly West German elites are in charge of interpreting GDR history by means of the media, research and politics (p. 211). This question is an important one. It has factual consequences for filmmakers who, like Böhlich, offer different perspectives to the GDR. These filmmakers have less chances to produce their movies. Well-known East German director Andreas Dresen, for instance, like Böhlich, struggled for ten years to obtain funding for his recent critically acclaimed movie *Gundermann* (2018). Dresen found clear words on this subject:

What is wrong, I find, is when people from the East [of Germany] find it hard to tell their own story. [...] This voice should also be there, the voice of those who lived in the GDR, who all had very different experiences with it. It should be a diverse choir of statements on the topic. (from the film *Die verschwundene Heimat* (2019))

Also Böhlich finds it difficult, for instance “when [West German] up-and-coming directors use provocative topics without really being interested in the GDR past.” The result are generally very foreseeable storylines. Böhlich emphasizes that it should not be a matter of trivializing the GDR. “Of course, one must tell the GDR [history] in all its tragedy, pain and injustice – but right where it really belongs.” GDR history should be taken seriously.

Thus, the conclusion of our analysis is as follows: The under-representation of East Germans in film production and decision-making positions in the German film industry is problematic. Only more representation would allow (though not necessarily lead to) an expansion of GDR narratives. This means, as Bernd Böhlich emphasized in our guideline interview, that “especially in such a rich country like the Federal Republic and with such an endowment of film funding” there must be room “for blockbusters, as well as for more particular topics, such as the fate of German communists in the GDR of the 1950s.” At least in our study Böhlich, therefore, receives the final word.

References

- Arnold, F. (2018, October 1). Interview mit Michael Bully Herbig über seinen Film *Ballon* [Interview with Michael Bully Herbig about his film *Ballon*]. Epd Film. <https://www.epd-film.de/meldungen/2018/interview-mit-michael-bully-herbig-ueber-seinen-film-ballon>
- Barney, T. (2009). When We Was Red: *Good Bye Lenin!* and Nostalgia for the “Everyday GDR”. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 6 (2), 132-151. doi:10.1080/14791420902833163
- Beisel, K. M. (2018, September 28). Mit viel Pathos in den Westen [With much pathos into the West]. *Süddeutsche Zeitung*. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/ballon-im-kino-mit-viel-pathos-in-den-westen-1.4147406>
- Berghahn, D. (2009). Remembering the Stasi in a Fairy Tale of Redemption: Florian Henckel von Donnersmarck’s *Das Leben der Anderen*. *Oxford German Studies*, 38 (3), 321-333. doi:10.1179/007871909x475625
- Blome, G. (2018). *Ballon*: Filmheft mit Materialien für die schulische und außerschulische Bildung [*Balloon*: Film booklet with materials for school and extracurricular education]. Berlin: STUDIOCANAL.
- Dorgerloh, A. (2011). Westwärts — ostwärts: Die Mauer im Spielfilm [Westward – eastward: The Wall in the feature film]. In A. Kuhrmann, D. Liebermann, A. Dorgerloh (Eds.), *Die Berliner Mauer in der Kunst: Bildende Kunst, Literatur und Film* [The Berlin Wall in Art: Visual arts, literature and film] (pp. 329-416). Berlin: Ch. Links.

Eigler, F. (2006). Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende [Memory and history in generational novels since the Peaceful Revolution]. Berlin: Erich Schmidt.

Elstermann, K. (2019, September 4). *Und der Zukunft zugewandt* – packendes DDR-Drama mit Alexandra Maria Lara [*Sealed Lips* – gripping GDR drama with Alexandra Maria Lara]. MDR KULTUR.

<https://www.mdr.de/kultur/empfehlungen/und-der-zukunft-zugewandt-filmkritik-elstermann-100.html>

Erl, A., & Wodianka, S. (2008). Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des “Erinnerungsfilms” [Introduction: Phenomenology and methodology of the “memory film”]. In A. Erl & S. Wodianka (Eds.), *Film und kulturelle Erinnerung: Plurimediale Konstellationen* [Film and cultural memory: Pluri-medial networks] (pp. 1-20). Berlin: Walter de Gruyter.

Erl, A. (2008). Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory. In A. Erl & A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 389-398). Berlin: Walter de Gruyter.

Fabian, D. (2018, September 28). *Ballon* – Mehr als bloß heiße Luft: Das FILMSTARTS-Interview mit Michael Bully Herbig [*Balloon* – More than just hot air: The FILMSTARTS interview with Michael Bully Herbig]. FILMSTARTS. Retrieved from <http://www.filmstarts.de/nachrichten/18521262.html>

FBW (Deutsche Film- und Medienbewertung) [German Movie and Media Rating Board] (2018). *Ballon*: Jury-Begründung [*Balloon*: Jury statement]. Retrieved from <https://www.fbw-filmbewertung.com/film/ballon>

FBW (Deutsche Film- und Medienbewertung) [German Movie and Media Rating Board] (2019). *Und der Zukunft zugewandt*: FBW-Pressetext, Jury-Begründung [*Sealed Lips*: FBW press release, jury statement]. https://www.fbw-filmbewertung.com/film/und_der_zukunft_zugewandt

FFA (Filmförderungsanstalt) [German Federal Film Board] (2019). Jahreshitliste national 2019 [National annual hit list 2019]. <https://www.ffa.de/filmhitlisten.html>

Fischer, T., & Schuhbauer, T. (2016). *Geschichte im Film und Fernsehen. Theorie – Praxis – Berufsfelder* [History in film and television. Theory – Practice – Professional fields]. Tübingen: A. Francke.

Hickethier, K. (2007). *Film- und Fernsehanalyse* [Film and television analysis]. Stuttgart: J.B. Metzler.

Hodgin, N. (2011). *Screening the East. Heimat, Memory and Nostalgia in German Film since 1989*. New York/Oxford: Berghahn Books.

Janotta, A. (2018, September 10). Heiße Kinowerbung: Ballon über dem Reichstag [Hot cinema advertising: Balloon over the Reichstag]. W&V.

https://www.wuv.de/marketing/heisse_kinowerbung_ballon_ueber_dem_reichstag

Klinge, S. (2015). 1989 und wir. Geschichtspolitik und Erinnerungskultur nach dem Mauerfall [1989 and us. Historical politics and culture of remembrance after the fall of the Berlin Wall]. Bielefeld: transcript.

Korte, H. (2000). Einführung in die systematische Filmanalyse: Ein Arbeitsbuch [Introduction to systematic film analysis: A workbook]. Berlin: E.Schmidt.

Kötzing, A. (2018). Bilder der Allmacht. Die Staatssicherheit in Film und Fernsehen [Images of omnipotence. State security in film and television]. Göttingen: Wallstein.

Kowalczuk, I.-S. (2019). Die Übernahme: Wie Ostdeutschland Teil der Bundesrepublik wurde [The takeover: How East Germany became part of the Federal Republic]. München: C.H.Beck.

Kürten, J. (2018, September 27). Mit dem Wind nach Westen: Michael “Bully” Herbig’s Film *Ballon* [With the wind to the west: Michael “Bully” Herbig’s film *Balloon*]. Deutsche Welle. <https://p.dw.com/p/35aBL>

Kürten, J. (2019, September 2). Erschütterndes DDR-Schicksal: *Und der Zukunft zugewandt* [Shocking GDR fate: *Sealed Lips*]. Deutsche Welle. <https://p.dw.com/p/3Ocqv>

Lüdeker, G. J. (2012). Kollektive Erinnerung und nationale Identität. Nationalsozialismus, DDR und Wiedervereinigung im deutschen Spielfilm nach 1989 [Collective memory and national identity. National Socialism, GDR and reunification in German feature films after 1989]. München: Ed. Text + Kritik.

Lüdeker, G. J. (2015). DDR-Erinnerung in gegenwärtigen deutschen Spielfilmen: Vom Dissens zum Konsens [GDR memory in contemporary German feature films: From dissent to consensus]. In H.-J. Veen (Ed.), *Das Bild der DDR in Literatur, Film und Internet. 25 Jahre Erinnerung und Deutung* [The image of the GDR in literature, film and the Internet. 25 years of memory and interpretation] (pp. 59-79). Köln: Böhlau.

Meyen, M. (2013). “Wir haben freier gelebt”: Die DDR im kollektiven Gedächtnis der Deutschen [“We lived more freely”: The GDR in the collective memory of the Germans]. Bielefeld: transcript.

Mikos, L. (2015). Film- und Fernsehanalyse [Film and television analysis] (3rd ed.). Konstanz: UVK.

Müller, J. (2019, September 11). Arthouse-Kincharts: *Und der Zukunft zugewandt* verfehlt Platz eins knapp [Arthouse cinema charts: *Sealed Lips* just misses first place]. Blickpunkt:Film.

<http://beta.blickpunktfilm.de/details/443591>

Neiser, J. (2019, July 29). Filmstar kehrt zurück [Film star returns]. Märkische Oderzeitung.

<https://www.moz.de/artikel-ansicht/dg/0/1/1743542/>

Petzer, A. (2018, September 21). Kritik zu *Ballon* [Review on *Balloon*], in: Epd Film. Retrieved from <https://www.epd-film.de/filmkritiken/ballon>

Petzold, D. (2018, September 27). DDR-Flucht im Heißluftballon: Michael “Bully” Herbig im Interview zu *Ballon* [GDR escape in a hot-air balloon: Michael “Bully” Herbig in an interview on *Balloon*]. Abendzeitung.

<https://www.abendzeitung-muenchen.de/kultur/kino/ddr-flucht-im-heissluftballon-michael-bully-herbig-im-interview-zu-ballon-art-454174>

Peulecke, B. (2019, September 28). DDR-Drama im Kino: *Und der Zukunft zugewandt* [GDR drama in the cinema: *Sealed Lips*]. NDR.

<https://www.ndr.de/kultur/film/tipps/Und-der-Zukunft-zugewandt-DDR-Drama-im-Kino,zukunftzugewandt100.html>

Rahmlow, A. (2019, November 7). Wie wichtig ist Freiheit, “Bully” Herbig? [How important is freedom, “Bully” Herbig?]. Deutschlandfunk Kultur.

https://www.deutschlandfunkkultur.de/30-jahre-mauerfall-wie-wichtig-ist-freiheit-bully-herbig.1008.de.html?dram:article_id=462892

Sabrow, M. (2009). Die DDR erinnern [Remembering the GDR]. In M. Sabrow (Ed.), *Erinnerungsorte der DDR [Memory spaces of the GDR]* (pp. 11-27). München: C.H.Beck.

Schoder, G. (2018, September 26). Höhenflug der verzweifelten Hoffnung [A flight of desperate hope]. Badische Zeitung.

<https://www.badische-zeitung.de/hoehenflug-der-verzweifelten-hoffnung--157042181.html>

Seegers, L. (2008). *Das Leben Der Anderen* oder die “richtige” Erinnerung an die DDR [*The Lives of Others* or the “right” memory of the GDR]. In A. Erll & S. Wodianka (Eds.), *Film und kulturelle Erinnerung: Plurimediale Konstellationen [Film and cultural memory: Pluri-medial networks]* (pp. 21-52). Berlin: Walter de Gruyter.

Seidl, C. (2019, October 27). “Bully” Herbig im Interview über die DDR: “Es gibt nichts schönzureden” [“Bully” Herbig in an interview about the GDR: “There is nothing to gloss over”]. Berliner Zeitung.

<https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/bully-herbig-im-interview-ueber-die-ddr-es-gibt-nichts-schoenzureden-li.71119>

Selg, O. (2019). *Und der Zukunft zugewandt*: Pädagogisches Begleitmaterial [*Sealed Lips*: Pedagogical accompanying material]. Berlin: Neue Visionen Filmverleih.

ttt – titel, thesen, temperamente [ttt – titles, theses, temperaments] (2019, August 25). Video: *Und der Zukunft zugewandt* [Video: *Sealed Lips*]. Das Erste.
<https://www.daserste.de/information/wissen-kultur/ttt/videos/ttt-25082019-und-der-zukunft-zugewandt-video-100.html>

Von Uslar, M. (2018, September 19). Dem Stoff mal richtig einheizen [Heating up the fabric properly]. Die Zeit.
<https://www.zeit.de/2018/39/ballon-michael-bully-herbig-film-flucht-ddr-ostdeutschland>

Weihrauch, Y. (2015). Leben in der DDR. Zur filmischen Darstellung des Alltags im Sozialismus [Life in the GDR. On the filmic representation of everyday life under socialism]. Hamburg: Diplomica.

Wende, W. (2011). Filme, die Geschichte(n) erzählen. Filmanalyse als Medienkulturanalyse [Films that tell story(s). Film analysis as media culture analysis]. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Westphal, A. (2019, September 4). Das Schweigen, das die DDR vergiftete [The silence that poisoned the GDR]. Der Tagesspiegel.
<https://www.tagesspiegel.de/kultur/drama-und-der-zukunft-zugewandt-das-schweigen-das-die-ddr-vergiftete/24979998.html>

Wiedemann, T. (2019). Filmregisseurinnen und Filmregisseure in Deutschland. Strukturen und Logik eines heteronomen Berufsfeldes [Film directors in Germany. Structures and logic of a heteronomous professional field]. *Publizistik*, 64, 205-223. doi:10.1007/s11616-019-00501-6

Winkler, T. (2009, October 13). DDR im Film [GDR in film]. Kinofenster.
https://www.kinofenster.de/themen-dossiers/alle-themendossiers/dossier_ddr_10_2009/ddr_im_film/

Zander, P. (2019, September 2). *Und der Zukunft zugewandt*: Pakt des Schweigens [*Sealed Lips*: Pact of silence]. Berliner Morgenpost.
<https://www.morgenpost.de/kultur/article226970621/Und-der-Zukunft-zugewandt-Pakt-des-Schweigens.html>

About the authors

Daria Gordeeva, born in St. Petersburg (Russia), completed her bachelor's and master's degrees in Communication Studies and Economics at the University of Munich. Since January 2019 she is a research associate and doctoral candidate at the Department of Media and Communication at the University of Munich.

Mandy Tröger, born in East Berlin (GDR), received her PhD from the Institute of Communications Research at the University of Illinois at Urbana-Champaign (UIUC). Her research focuses on the post-socialist media transition in East Germany and Eastern Europe. She is currently an Assistant Professor at the Department of Media and Communication at the University of Munich.

Archeocommunity. Esperienze di ricerca interdisciplinari tra archeologia e scienze sociali

Carlo De Mitri

Vrije Universiteit Amsterdam

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/7473>

Abstract

In the last decades in Italy there has been a new impetus to multidisciplinary approaches useful for reconstructing a past that often eludes scholars. In fact, various kinds of events and activities cannot be directly deduced from the material data recovered through archaeological excavations and field research. This paper is divided into two sections. At first, focusing on some illustrative issue, we define this intangible cultural heritage that cannot be analyzed by the historical and archaeological investigation, as there are difficulties in detecting it but, at the same time, various clues are detectable to ascertain their existence. For this reason, by carrying out a bibliographical review of what has been experienced in research in recent years and of the proposed theoretical approach as well as of the methodology used, it is observed how the disciplines derived from the social sciences can provide valuable help and constitute a useful methodological background to reconstruct historical phenomena of the past through the recovery of activities of a distant present (or near past). Finally, in the last part we analyze a project in progress which has its focus on weaving. This is a “Life Records” study carried out in a specific territorial context, where a diachronic reading of this activity will be provided from the Protohistory up to modern times, crossing archaeological, social and economic data.

Keywords: Ecomuseums; Public Archaeology; Community museums; Cultural memory; Craftspeople.

Riconoscimento e tutela dei beni immateriali.

Nel 1981 l'artista Maria Lai realizzò l'opera *Legarsi alla montagna*, esempio di arte relazionale e comunitaria e, soprattutto, risultato di un'esperienza che, senza la documentazione fotografica e video, sarebbe sopravvissuta solo nel racconto, scritto o orale, di quanti a vario titolo vi presero parte. Il filo, fulcro dell'installazione, diveniva un elemento che univa ed al contempo delimitava o addirittura divideva la comunità di Ulassai (Pioselli, 2007). Per le sue caratteristiche il filo può anche costituire quasi un punto d'incontro tra attività rurali ed agricole, in quanto possibile risultato di un processo che vede l'origine della sua creazione da elementi animali o vegetali, e quelle manifatturiere e commerciali, con la produzione di beni materiali.

La necessità di salvaguardare esperienze e conoscenze visive e sonore, come le arti performative insieme ad un'ampia gamma di altre attività intangibili tra cui rientrano anche le competenze artigianali, ha portato alla definizione di patrimonio culturale immateriale. Di seguito è stata poi avviata la tutela di tali beni con l'adozione di un trattato, enunciato a Parigi nel 2003 dagli Stati membri dell'Unesco, e noto come Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale (Bortolotto, 2008).

Nella Convenzione si definisce che, tra i beni inseriti nel patrimonio culturale immateriale,

s'intendono le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. [...] trasmesso di generazione in generazione...

inoltre si esplicita come il “patrimonio culturale immateriale” si manifesti tra l'altro nei seguenti settori:

- a) tradizioni ed espressioni orali, ivi compreso il linguaggio, in quanto veicolo del patrimonio culturale immateriale; b) le arti dello spettacolo; c) le consuetudini sociali, gli eventi rituali e festivi; d) le cognizioni e le prassi relative alla natura e all'universo; e) l'artigianato tradizionale.

Un ulteriore e fondamentale passo è stato compiuto proprio nel settembre 2020 con la ratifica, da parte del Parlamento italiano, della Convenzione di Faro. Essa pone l'accento proprio sul valore sociale del patrimonio culturale che viene così inserito tra i diritti fondamentali dell'individuo ed è volta a garantire la libera partecipazione alla vita culturale ed al godimento delle arti (D'Alessandro, 2015).

Un bene immateriale: le competenze tecniche e artigianali.

Il riconoscimento valoriale dell'artigianato tra i beni immateriali ha indubbiamente favorito la tutela di una serie di attività che caratterizzano alcuni territori e costituiscono sia un fossile economico che affonda le radici nel passato sia un volano per l'affermazione in un mercato globale (Micelli, 2011). Il *saper fare* artigiano, che racchiude conoscenze e competenze strettamente legate ad una storia e ad un territorio, diviene la vera risorsa culturale, più importante dello stesso prodotto realizzato (Sennett, 2008). Scorrendo l'elenco dei beni immateriali iscritti nella lista dell'Unesco si può osservare che, pur nella varietà delle segnalazioni, molti di essi sono riconducibili a conoscenze e competenze artigianali di vario tipo. A prescindere dal riconoscimento ufficiale e dall'inserimento nella Lista, diverse autorità locali hanno avviato una serie di “buone pratiche” volte alla conoscenza, la tutela ed il recupero dei saperi artigianali. Anche in Italia si è assistito a tale virtuosa situazione che ha portato, o ha cercato di portare, dei risultati concreti che oggi, con la ratifica della Convenzione di Faro, dovrebbero essere più semplici da perseguire, come è avvenuto in Lombardia, che ha costruito la rete intergovernamentale ECHI del patrimonio culturale intangibile (www.echi-interreg.eu). Tra i diversi soggetti che operano in questa attività compaiono anche gli archeologi che si affiancano agli stakeholders operanti nel territorio, nel rispetto delle normative esistenti nel rapporto tra pubblico e ricerca archeologica (Benetti, 2020).

L'archeologia, disciplina che si occupa dello studio del passato, ha affrontato diverse questioni metodologiche utili alla comprensione delle società antiche, ponendo anche l'attenzione sugli aspetti produttivi ed economici. Soprattutto in ambito preistorico e protostorico si è avvertita la necessità di definire i processi per ricostruire i passaggi nella

realizzazione della cultura materiale, utilizzando il concetto della *chaîne opératoire*. Mutuata dagli studi antropologici ed etnologici tale espressione è stata usata, ed abusata (Djindjian, 2013), per definire la ricostruzione dei saperi tecnici: dal reperimento della materia prima alla sua lavorazione ed al risultato finale.

Negli ultimi decenni agli aspetti meramente tecnici si è affiancato un nuovo approccio volto a indagare soprattutto la connessione tra oggetti e persone (Hodder, 2012); in un cambio di prospettiva infatti l'oggetto materiale diviene il fulcro di una serie di informazioni che sono indissolubilmente legate al valore socio-culturale che esso rivestiva all'interno di una società (Hicks, 2010).

In che modo è però possibile avviare un'analisi quando manca l'oggetto, ovvero quando si riconoscono indicatori che suggeriscono l'esistenza di attività locali artigianali legate alla lavorazione di materiali che però, una volta divenuti "prodotto artigianale", non lasciano traccia?

L'assenza del prodotto materiale in alcuni territori può essere dovuta alla natura deperibile dell'oggetto oppure al fatto che tali comprensori costituissero un ponte, ovvero un laboratorio intermedio, tra i luoghi di provenienza delle materie prime e principali luoghi di consumo.

È proprio dinanzi alla difficoltà di rilevare tali attività ma, al contempo, dalla presenza di indizi vari che ne appurano l'esistenza, che si afferma la necessità di trovare una metodologia per analizzare saperi ed abilità che si trasformano in competenze manifatturiere che portano alla realizzazione di beni.

Tra memoria culturale e saperi di comunità: il contributo dell'archeologia pubblica nella Puglia meridionale.

Alla base delle esperienze di archeologia pubblica o partecipata avviate in Italia ed ormai confluite nella storia degli studi (Brogiolo, 2012; Ripanti, 2017; Nucciotti, Bonacchi, and Molducci, 2019; Dragoni & Cerquetti, 2019; PCA, 2019; Volpe, 2020) vi è il coinvolgimento, a diversi livelli, delle comunità nei processi di analisi e comprensione di attività legate all'indagine archeologica. Tale coinvolgimento può essere declinato in differenti attività in cui la comunità può essere più o meno attiva; a prescindere però dal grado di "dinamismo" alla fine di ogni processo la comunità stessa ne risulta più informata e consapevole. Sono di seguito analizzate alcune esperienze esplicative realizzate nella Puglia meridionale, nella sub regione nota come Salento, che si inseriscono nel quadro generale dell'Archeologia Pubblica.

Alla fine degli anni '90 dello scorso secolo è stato avviato a Lecce un progetto di archeologia urbana, denominato "Lecce sotterranea" (D'Andria, 2004), in cui per la prima volta si è tentato di creare un rapporto tra studiosi e studiose che operano nei cantieri archeologici e la cittadinanza. La necessità d'informare e, di conseguenza, coinvolgere *in primis* quanti vivono nell'area adiacente al cantiere e, più in generale, le persone interessate, nasceva soprattutto dalla volontà di superare una visione negativa dell'archeologia urbana, spesso intesa come problema e non come risorsa.

La comunicazione ed il racconto di ciò che emergeva dallo scavo quotidianamente è stato l'espedito utilizzato per creare questo feedback che si è rivelato efficace. Nel caso specifico dei lavori realizzati in Piazzetta Epulione infatti, veniva affissa una sintesi settimanale del giornale di scavo che informava in tempo reale sui rinvenimenti effettuati e

sull'andamento generale della ricerca. In una prospettiva “a lungo termine” alla fine dei lavori, nelle aree oggetto di riqualificazioni urbana, si è provveduto, oltre a pannelli informativi, a promuovere altri strumenti di divulgazione che oggi appaiono obsoleti ma che all'epoca erano funzionali alla trasmissione di informazioni, come nel caso di Piazzetta Castromediano dove vennero collocati dei “totem” con video autostereoscopico.

Le esperienze realizzate in seno al progetto “Lecce sotterranea” ed il *corpus* documentativo costituito da illustrazioni e ricostruzioni che partono dalla pluriennale attività sul campo condotta dall'Università del Salento in partenariato con Soprintendenza ed altri Enti italiani e stranieri che hanno operato nel territorio, sono alla base del volume “Messapia illustrata” finalizzato proprio al racconto delle principali scoperte archeologiche ed alle loro implicazioni nella ricostruzione degli avvenimenti storici, avvenute in diversi siti della penisola salentina (D'Andria, 2019).

Se dunque lo storytelling costituisce una prassi consolidata nella divulgazione, altre modalità attrattive risiedono nella “partecipazione diretta” alle attività sul campo. Su tale presupposto si basava il Festival Internazionale di Archeologia per i Ragazzi (fig. 1), iniziativa in cui sono state portate ad un livello superiore le esperienze didattiche ben rodute nella prassi laboratoriale di Musei ed associazioni culturali. Nelle varie edizioni che si sono succedute in una quindicina d'anni in diversi siti del Salento, ragazzi e ragazze di età compresa tra i 6 ed i 14 anni prendevano parte per dieci giorni ad un vero scavo archeologico e svolgevano una serie di attività che, in modo ludico, li avvicinava alla conoscenza del territorio in cui erano ospitati (Spagna, 2004).

Ad un altro livello di partecipazione rimanda la felice esperienza dei cantieri ecomuseali e dei musei diffusi che, grazie al progetto sperimentale delle Mappe di Comunità (fig. 2) inserito nel nuovo Piano Paesaggistico Territoriale della Regione Puglia del 2007 fortemente sostenuto dall'assessora Angela Barbanente, ha attivato una nuova concezione di tutela del territorio in cui la comunità che vi risiede è protagonista e partner attiva nelle scelte di pianificazione del paesaggio (Baratti, 2012). Propedeutici alla creazione di un Ecomuseo sono i laboratori cui prendono parte le diverse realtà che, con conoscenze, competenze e sensibilità diverse, vivono e svolgono le proprie attività nell'area oggetto di interesse. Attraverso una metodologia di ricerca che parte dal recupero di una memoria collettiva da raccogliere con ausilio di interviste narrative, testimonianze, diari, fotografie ed altri metadati storici, si avvia la raccolta di una serie di informazioni che confluiscono in forme comunicative che vengono “restituite” alla cittadinanza stessa che vi ha preso parte e che costituiscono un importante presidio per la tutela di una memoria che, non codificata, rischierebbe di perdersi. Numerose sono le esperienze nate nella Puglia meridionale (Baratti, 2014) e molte di esse hanno il proprio epicentro in aree archeologiche, come a Cavallino, a San Vito dei Normanni ed a Muro Tenente, quest'ultimo sede dell'E.V.A. (Ecomuseo della Via Appia) gestito da un comitato tecnico-scientifico composto dalla Soprintendenza A.B.A.P. per le province di Brindisi, Lecce e Taranto, dalla Vrije Universiteit Amsterdam, dall'Università del Salento e dai Comuni di Mesagne e Latiano (Burgers, Napolitano, and Ricci, 2020).

Come dimostra dunque l'esperienza degli ecomusei, gli strumenti di analisi derivati dalle scienze sociali possono fornire un valido aiuto e costituire un bagaglio metodologico utile per ricostruire fenomeni storici del passato attraverso il recupero di attività locali tradizionali attestate in un lontano presente.

Il filo della memoria. L'artigianato artistico del tessuto e del ricamo: un modello socioeconomico al femminile

L'artigianato artistico, legato in modo particolare ai prodotti tessili ed al ricamo, ha caratterizzato alcuni distretti territoriali nell'area ionio-adriatica in una fase pre-industriale. La ricostruzione di tale modello e della sua organizzazione socio-economica costituisce un importante tassello per comprendere lo sviluppo di queste aree geografiche in periodi storici relativamente recenti, ma anche per fornire una lettura utile alla comprensione di fenomeni simili sviluppatasi in epoche storiche più remote.

Sulla base di tale assunto, in un progetto pilota promosso da CNA Marche nel 2015 dal titolo "Un progetto culturale pensato a mano" (fig. 3) è stato posto l'accento sul sistema culturale creativo marchigiano e la sua stretta connessione con il patrimonio storico-archeologico della regione (Di Ferdinando & Dini, 2018)). Infatti alcune delle principali attività manifatturiere che ancora oggi connotano quest'area medio-adriatica affondano le radici in un sapere esperienziale che è documentato sin dall'età protostorica. Il rinvenimento di alcuni manufatti ci attesta l'esistenza della lavorazione della pietra, dell'ambra, delle ossa animali e dell'argilla; mentre alcuni indicatori di produzione ci informano di un'altra attività che, avviata tra l'età del Rame e quella del Bronzo, costituirà una delle attività artigianali più documentate per un ampio arco cronologico: la tessitura.

L'importanza di tale attività nella penisola italiana è stata rimarcata dalle attestazioni archeologiche (Di Giuseppe, 2000; Gleba, 2015; Meo, 2015), ed il suo collegamento con la sfera femminile è stata cristallizzata da una serie di fonti storiche e letterarie, tra cui un posto rilevante è costituito dall'Odissea e dalla figura di Penelope (Burke, 2016). Le indagini archeologiche che da anni vengono condotte nel territorio salentino hanno restituito degli oggetti, i pesi da telaio discoidali o troncopiramidali e tronconici, propedeutici alla realizzazione di una serie di prodotti che costituiscono quasi un bene immateriale da un punto di vista documentario: i tessuti. Lo studio di alcuni siti campione ha inoltre dimostrato la validità del modello produttivo esposta dal poeta Leonida per Taranto nel III sec. a.C., secondo cui la lavorazione della lana avveniva in un ambiente domestico ed era gestita dalle donne, che producevano per qualcuno che si sarebbe poi occupato di commercializzare il prodotto (Meo, 2014).

Questo modello richiama strettamente quello dell'artigianato artistico preindustriale legato alla tessitura e ad attività collaterali come il ricamo, ben documentate nella sub regione Salento (Monte & Presicce, 2010). In tali attività le donne erano infatti le depositarie della memoria storica della tradizione e della creatività; sono state proprio loro ad avviare tra la fine dell'800 e gli inizi del '900 i primi laboratori tessili, di sartoria, di ricamo e del merletto spesso con una valenza didattico/educativa volta ad offrire una possibilità, seppur minima, di emancipazione economica e di miglioramento sociale (Campa, Labile, e Trono).

L'acquisizione dunque dei metadati storici attraverso la metodologia delle scienze umane consentirebbe di contestualizzare il fenomeno dell'artigianato artistico muliebre di prodotti tessili sia nel quadro dell'economia moderna di alcuni comparti geografici sia nella sua importanza per comprendere l'evoluzione di tali prassi in età antica. In tal modo si riuscirebbe ad inserire, nel quadro delle interazioni commerciali di area ionio-adriatica,

non solo beni e merci di cui si ha una contezza storico/ archeologica ma anche le tracce di prodotti deperibili frutto di una competenza e di un saper fare che rischia di essere sottodimensionato nel racconto del passato.

Questo “agire lavorativo” (Sennett, 2008) si è comunque sedimentato nel substrato socio-economico della penisola salentina ed oggi, grazie al testimone raccolto da alcune associazioni come Le Costantine nell’entroterra idruntino (Laurenzi, 2008), riemerge raggiungendo le passerelle internazionali, come ha dimostrato la sfilata Dior 2020 (fig. 4) tenutasi per la prima volta in Italia, a Lecce punto di riferimento amministrativo di un sapere artigianale ancora vivo e pulsante.

Elenco figure:

1. Locandina della nona edizione del Festival Internazionale di Archeologia per i ragazzi.
2. Mappa di comunità del paesaggio di Cavallino (da Baratti 2014).
3. Locandina dell’iniziativa: Un percorso culturale pensato a mano.
4. Sfilata Dior a Lecce. Foto Paolo Marcato.



Fig. 1

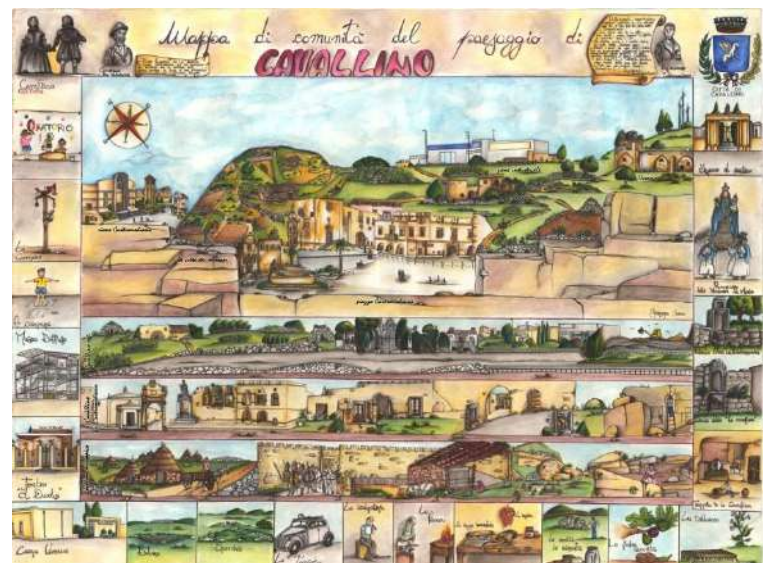


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

References

- Baratti, F. (2012). *Ecomusei, paesaggi e comunità*, Milano: Franco Angeli.
- Baratti, F. (2014). Archeologia e paesaggio contemporaneo: l'esperienza ecomuseale in Puglia. In G. Volpe (a cura di), *Patrimoni culturali e paesaggi di Puglia e d'Italia tra conservazione e innovazione*, Atti delle Giornate di Studio, Foggia, 30 settembre e 22 novembre 2013 (pp. 249-259). Bari: Edipuglia.
- Benetti, F. (2020). *Il diritto di partecipare. Aspetti giuridici del rapporto tra pubblico e archeologia*. Mantova: SAP Società Archeologica.
- Bortolotto, C. (a cura di) (2008). *Il patrimonio immateriale secondo l'UNESCO: analisi e prospettive*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- Brogiolo, G.P. (2012). Archeologia pubblica in Italia: quale futuro? *European Journal of Post-Classical Archaeologies*, 2, 269-278.
- Burgers, G.-J., Napolitano, C. and Ricci I. (2020). Ecomuseo della Via Appia: un progetto di sviluppo sostenibile per la piana di Brindisi. In M.R. Gisotti & M. Rossi (a cura di), *Territori e comunità. Le sfide dell'autogoverno Comunitario*. Atti dei Laboratori del VI Convegno della Società dei Territorialisti Castel del Monte (BA), 15-17 novembre 2018 (pp. 37-45), Firenze: SdT Edizioni.
- Burke, B. (2016). Beyond Penelope. Women and the role of textiles in Early Greece. In St. Lynn Budin & J. Macintosh Turfa (Eds), *Women in Antiquity. Real Women across the Ancient World* (635-646). London and New York: Routledge.
- Campa, M.L., Labile, M. e Tronto, A. (n.d.). *La donna nell'industria manifatturiera del Salento leccese e, in particolare, nel settore tessile-abbigliamento*.
http://www.womanway.eu/studies/files/economy_it.pdf
- D'Alessandro, A. (2015). La Convenzione di Faro e il nuovo Action Plan del Consiglio d'Europa per la promozione di processi partecipativi. I casi di Marsiglia e Venezia. In L. Zagato & M. Vecco (a cura di), *Citizens of Europe: culture e diritti* (pp. 77-92). Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- D'Andria, F. (2004). Il sottosuolo come risorsa di conoscenza e sviluppo. In M. di Stefano (a cura di), *Lecce. Riquilificazione e valorizzazione ambientale architettonica e archeologica del centro storico* (pp. 44-67). Roma: De Luca Editori d'arte.
- D'Andria, F. (2019). *Messapia illustrata. Immagini, racconti, attualità del Salento antico*, Galatina: Congedo.

Di Ferdinando, G., & Dini, G. (2018). L'economia della cultura creativa in un'area ad alta densità di operatori del settore: le Marche. *Rivista Piccola Impresa/Small Business*, 3, 160-192.

Di Giuseppe, H. (2000). Archeologia del tessuto. Temi, concetti e metodi. In R. Francovich & D. Manacorda (a cura di), *Dizionario di Archeologia. Temi, concetti e metodi* (pp. 339-349). Roma: Laterza.

Djindjian, F. (2013). Us et abus du concept de chaîne opératoire dans l'archéologie française contemporaine. In S. Krausz, A. Colin, K. Gruel, I. Ralston et Th. Dechezleprêtre (éds), *Archéologie de l'âge du Fer en Europe. Mélanges offerts à Olivier Buchsenschutz* (pp. 93-107), Bordeaux: Ausonius.

Dragoni, P., & Cerquetti, M. (a cura di) (2019). *L'archeologia pubblica prima e dopo l'archeologia pubblica. Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage Supplementi 09*. Macerata: EUM.

Gleba, M. (2015). Women and textile production in Early Iron Age Southern Italy. In G. Saltini Semerari and G.-J. Burgers (Eds), *Early Iron Age Communities of Southern Italy. Papers of the Royal Netherlands Institute in Rome*, 63, 103-117.

Hodder, I. (2012). *Entangled. An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Hicks, D. (2010). The Material-Cultural Turn: Event and Effect. In D. Hicks & M.C. Beaudry (Eds), *The Oxford Handbook of Material Culture Studies* (pp. 25-98). Oxford: Oxford University Press.

Laurenzi, E. (2018). *Fili della trasmissione. Il progetto delle donne De Viti de Marco-Starace nel Salento del Novecento*. Cavallino: Grifo.

Meo, F. (2014). L'industria tessile a Herakleia di Lucania e nel territorio tra III e I secolo a.C. *Siris* 14, 2014, 137-151.

Meo, F. (2015). *L'attività tessile a Herakleia di Lucania tra III e I sec. a.C.* Roma: Scienze e Lettere.

Micelli, S. (2011). *Futuro artigiano: l'innovazione nelle mani degli Italiani*. Venezia: Marsilio.

Monte, A., & Presicce, M.G. (2010), *L'arte della tessitura nel Salento*. Narni: Crace.

Nucciotti, M., Bonacchi, C. and Molducci C. (a cura di) (2019). *Archeologia Pubblica in Italia*. Firenze: Firenze University Press.

PCA (2019). *European Journal of Post Classical Archaeologies*, n. 9-2019.

Pioselli, A. (2007). Ulassai 1981. L'opera comunitaria. In C. Birrozzi & Marina Pugliese (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori* (pp. 31-35). Milano: Bruno Mondadori.

Ripanti, F. (2017). Italian public archaeology on fieldwork: an overview. *Archeostorie. Journal of Public Archaeology*, 1, 93-104.

Sennett, R. (2008). *L'uomo artigiano*. Milano: Feltrinelli.

Spagna, E. (2004). Festival Internazionale di Archeologia per i ragazzi. Dal Salento una grande idea per i più piccoli. *Archeologia Viva*, 105, maggio/giugno 2004, 12-14.

Volpe, G. (2020). *Archeologia pubblica. Metodi, tecniche, esperienze*. Milano: Carocci.

About the author

Carlo de Mitri, PhD, is member of the Faculty of Archeology at the Vrije University of Amsterdam.

Images & memory: the contemporary trajectory of migrants

Fabio La Rocca

Université Paul-Valéry Montpellier 3

Matthjis Gardenier

University of Manchester, SoSS

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/7474>

Abstract

The relation image/migrants/memory allows to elaborate a form of representation of everyday life where the smartphone, as a technological device, becomes the receptacle of a new memory. For a lot of migrants, images and technological medium help to produce a structure of life stories. Our reflection is built on a theoretical-methodological dynamic focusing the importance of images as a constructive act where memory is inseparable from our environment. In a perspective of sociological exploration including the memory participation of images in the migrant's trajectory, our paper gives an account of an empirical research on the current migration issue between Brazil and France. Migrants express themselves in daily life through visual traces that make up the trajectory between past, present and experiences. Through the visualization of digital images, smartphones crystallize the living memory.

Keywords: Migrants; Memory; Images; Technology; Narration.

Introduction

Migratory questions increasingly characterize social change in our contemporary societies. Migrations are a complex social phenomenon, where various social elements are woven together. Their understanding is necessary in order to provide a framework for vision and reflection around this question, which singularizes the dimensions of the spirit of our times.

Our proposal is based on an interrogation stemming from a theoretical-methodological reflection on a Franco-Brazilian research project (CAPES-COFECUB) on the theme of migrations in France and Brazil. It focuses its attention on the role of images in structuring migratory journeys and their influence as a representative element of memory. The aim is to understand the subjectivities and experiences of migrants. Through the methods of visual sociology, by focusing on fieldwork in France and Brazil, we show how the use of visual tools, such as smartphones, intervenes in the migratory process. This allows the elaboration of the phenomenon through the relation image/migrant/memory, shaping the representation of lived experience through technological devices as receptacles of a memory, elements testifying of a presence in the world.

The methods of visual sociology are thus used to draw up a cartography of daily life: understanding the migratory trajectory also means understanding everyday life and its texture. The idea is to co-develop with migrants around pictures taken with mobile phone devices in order to comment a series of photographs of significant importance for them.

This allows us to understand their way of living in the city but above all, the way daily life is structured. This is achieved by conceiving images that are produced by migrants via their smartphone and developing a sociology of the image where we question the images already existing in the social world and which represent the migrant phenomenon in various facets. The analysis of visual data treated in a thematic and iconographic way allows us to explore modalities of the migrants visual universe, in a dynamic enhancement of their daily life through a methodological approach which aims at the understanding of ordinary life.

Sketches of visual sociology

How to think about the relationship of migrants with the images they produce? What is the strength of the image when it makes the invisible visible? And again, what does photographic image represent? Is it a simple reproduction of reality or "a way of seeing", as Susan Sontag (1977) would say? Based on these questions, we try to understand and see how visual sociology represents a relevant support in order to think and establish a reflection on the current migratory questions.

Thus, the approach of visual sociology is the result of a long socio-historical trajectory which has seen the image erected as a methodological tool. Through its theoretical function it is an indispensable element for the enunciation of social reality. This leads to a recognition of visual sociology as a discipline with its methods of use "with" and "through" image (Collier, 1967; Prosser, 1998; Faccioli-Losacco 2003; La Rocca, 2007; Harper, 2012; Hamus-Vallée, 2013; Vander Gutch, 2017). This is where one finally recognizes the image as an investigative tool and a means of understanding. Further details on the methodological steps of visual sociology would be too long to fully develop and thus cannot fully find its place in this paper, therefore, for further detail, please refer to illustrated works in the bibliography (of course non-exhaustive).

We nevertheless underline the importance of comprehension, which represents one of the keys to reading a visual work through photography. Let us not forget that photography is a specific mode of knowledge (Maresca, 1996) which indicates a social construction giving meaning to the actions of individuals. It subjectively reveals details and informations on what the subject wants to communicate in relation to his daily life. It is in this strategy that we can understand the relationship between images and migration, understood as a construction of a table of thought where images contribute to reflection and understanding of the object (Meo, 2016). The place of the image should not be considered as a simple illustration, but on the contrary as a research tool that gratifies the sociological value of the gaze in the process of knowledge. From a methodological, epistemological and "culturological" point of view, in the sense given to that word by Douglas Harper (2012), it is a means of analyzing photographs of the social world in order to find elements indicative of culture and social relations. In that sense, images reflect a sensitivity that is key to understanding the social dimensions of the world. The approach of visual sociology is to be thought of as a possibility of knowledge aligned on an in-depth gaze, operated by the polysemy of photographic image.

It is obvious that in this discourse images must be considered as a social product (La Rocca, 2007) of human activity. Moreover, the photograph must be seen as an important document for social analysis. In other ways, the image must be reconsidered as a source of knowledge that allows us to interpret the sociological information contained in the visual

document and thus to construct an argumentation based on the image. It is a way of seeing the world through the eyes of others and through the visual construction of daily life: subjects put into action visual narratives staging their lives and their existence. It also reveals a presence in the world that is reinforced by image as a source of identity. It can be considered as an idealization of the world, where people live and act, and an indication of the way they structure this same social world.

In this dynamic, the relationship between image and migration has a certain strength in the sense that it allows the possibility of showing, visualizing one's existence. We often speak of a new "civilisation of the image". This also indicates an intensification of the use of the image and of the process of visualization. It reveals the social fabric through the proliferation of digital devices and the conditions of transmission, sharing and distribution of images. It is also one of the very foundations of image: it must circulate in order to raise awareness and be "alive". This is a sign of the establishment of a thought of seeing and an accentuation of the sensible, enabling us to look at the world and make it visible. Isn't this also the very objective of the use of photographs by migrants? To "make themselves seen" and "make their existence seen" in all its states? We can read in this direction, for example, the various images that migrants capture during their situation of the migration. These images are taken by their smartphone and kept for memory and also as proof of their existential condition.

In these conditions, the image probes the conditions of possibility of the knowledge of a world as an instrument of capture of lived daily life. The multiplication of images can be read as an act of visualization of a state of consciousness of life. It is not only as a simple journalistic-mediatic illustration, but also the understanding of its effects. It can be seen as a power of bringing things to life and to penetrate the tragedy of existence. One could even say it is a clarifying glance to see the world. One of the foundations of the image, from our point of view, is to function as a permanent mirror of our gaze, which is highly operative in the study of migratory trajectories.

Indeed, as a mirror, the image simultaneously offers argumentative possibilities, i.e. to organise a discourse based on the image itself. This is also what the construction of the migratory vision consists of: to see through one's eyes what one wishes to show of his daily life, of his existential journey. It is also in this strategy that our research and our methodological approach fits in: using the image to "make migrants talk" and reveal their experiential universe. The methodological application in the field is, on the one hand, that of native image making, a term introduced by Jon Wagner (1979) as a technique of anthropological origin, which allows us to understand cultures in their daily activity, and therefore a possibility for individuals to visually narrate different aspects of their lives. A reflexive modality which has the aim, in the construction of visual narratives, to consent an apprehension of the subjective meanings of individual representations and to found the significant values of social action. This is done by showing the habits, paths and symbols that constitute lived experience.

The relationship between image and everyday life

What is at stake is the narration of everyday life as a flow of experiential life where image accompanies and, at the same time, structures this same flow through expressive traces? These are linked to the reality of experience: this represents the very essence of a thought of the image, if we refer here, for example, to the scientific contribution of Albert

Piette (1992; 2007). These traces are modalities of a confrontation of glances allowing a vision of the other and his daily life. Moreover, let us not forget the centrality of everyday life in many research projects based on visual sociology, both filmic and photographic, where, rightly, the image is revealed as a necessary instrument for making visible the everyday features of a population, a culture, a neighbourhood...

What is important is not only the intrinsic characteristics of images as a documentary form - yet an element to be retained as essential - but above all the fact that the language of the image must be capable of provoking reflection. That is to say, the image that documents everyday life is the basis for reflection on the experiential life course of the population in question in the study, and makes it possible to focus the gaze on certain conditions and practices. The gaze, as François Laplantine (2009) shows, is one of the foundations of knowledge of the other. Thus, a kind of visual "alteration" is generated in this relationship to the image. By this fact, we can agree that we see with our own eyes and those of others through the photographic trace allowing us to construct, in a research strategy, a collaborative dimension or a collaborative approach where the research actors have an active involvement in putting into perspective the knowledge of the world. This world is that of everyday life experienced by these same actors where the image in this type of participative and collaborative process allows to widen the vision of things and to multiply the points of view. In this sense, the photograph used in the research will be considered as a trace of social activity and will inform us about this activity and the construction of meaning. The idea is to give meaning to the action through photography where the subject of the study - the migrant - shows his or her journey and what is in his or her eyes relevant. This reveals a visual narration of personal experience. At the same time, the analysis of circulating images reveals they are also the object of participation in the understanding and vision of the phenomenon. This work of memory created by and with the image has a strong impact on memory and the way in which the image structures and forms this path and allows the memory to be sustained, reconstructed and revived.

The memory/image issue influences the process of conceptualizing life experience and represents an inseparable relationship (Agamben, 2014): the image is a 'memory crystal' as Giorgio Agamben (2014) called it. It is this same crystallization that can be found today in the sharing of images which is achieved through technological devices and in particular mobile phones. This last element has a predominant role in a reflection on migrations because it represents a tool for capturing the experience during the migratory journey. It also serves as a memory framework which visually transcribes life history in the act of migration. Memory cannot be dissociated from its environment, as Maurice Halbwachs (1925) pointed out. Then it is clear that the function of the mobile phone and the digital image for people in a migratory situation is a way of perpetuating this relationship in the course of the experience.

This visual narrative, if we stay within Halbwachs sociological perspectives (1950), functions as a "collective memory", and through this feedback of images, we participate in its acquisition. We enter into their vital dimension and thus have a glimpse of their memory, or of how images are captured and shown can contribute to building individual and collective memory. This type of image represents a perpetuation of the group and an example, in keeping with the theoretical perspective of Halbwachs, of a construction of an "affective community" that enables us to experience things together.

Photographs as testimonies of reality, as evidence, as impression-images, typical of Roland Barthes' famous *ça-été* (1980), constitute the classical essence of a thought of image

and its understanding of social phenomena. While there is always an indexical relationship between image and the world, between image and reality, it is important to note that, in addition to the "having been there", they also bear witness to what is here and now by showing a reference to a world and therefore to a being there. We propose to call that dimension photographic *dasein* in the sense that the image allows one to be visible, to visualize existence: a "being there" that it represents one of the essences of the image and of its indexical relationship to reality and functions here as a visible trace on the representation of being in migration.

This constitutes an order of the visible which puts into perspective the formation of a collective imaginary shared by the whole of society. It is also a social imaginary specific to a group or a social condition. It is an imaginary that is correlated in its representation via the image crystallizing a social existence where this imaginary, according to the approach of Cornelius Castoriadis (1975), also consists of what is perceived and named by society. In this way, the image consists in a "mode of signification" of social imaginary because it structures this same imaginary of social life. It shows, for example in the case of migration, the effects of daily life and by connotation of the spaces of the journey while generating a socio-historical reality.

Images tell a story and simultaneously describe a condition using one of the indispensable capacities of the image: its emotional function. The emotions are part of our social life and we must consider them also in relation with the social change as a narration. (Bory, 2012). Emotions are very much present in visual narratives, and we can even add that emotional narration establishes a kind of social order, or an action in the world that allows us to convey a vision of reality. Through this point, an effective imaginary is realised as it denotes, shows and visualizes a condition of existence and presence in the world. It also passes through the context, an important element in the research strategy and in the understanding of images, as Howard S. Becker (1995), one of the main theorists of visual sociology, pointed out. He focuses on the place where the people who are the object/subject of the investigation live and remain and from which it is possible to examine and observe the practices and reciprocities manifested in daily life. This idea, i.e. the contextualisation of existence through photography, also shows us the places of experience and makes us attentive to the structuring of what, in connection with Hulf Hannerz's urban analysis (1983), is referred to as "accessibility to everyday life", a strategy of social integration through various actions.

Methods

The methodological approach taken is inductive and comprehensive in order to analyse migratory trajectories. In this framework, the people met during the field research had a large part of free expression and chose images they felt were relevant. Moreover, in line with comprehensive sociology, it is necessary to consider that the social world can be interpreted through the understanding of meanings aimed at different social actors as well as the intentions that will guide their actions, following Max Weber's (1921) theories. Understanding the trajectory of a person will also be understanding the subjectivity of her/his universe of representations. We will also be grounded in an ethnomethodological perspective, using the tools of visual methods and in particular photography. The target group is that of persons going through the process of migration. The CAPES-COFECUB research project is still in progress and the contribution here is based on some of the

preliminary results. The field research is divided between France (Montpellier and Calais¹) and Brazil (Brasilia), as each field has its own specificity. Visual methods are at the center of the analysis of life stories, with the aim of building and retracing trajectories.

We've worked on the memories of a group of migrants in Brasilia. Their *route* is commented by photography as well as an emotional mapping with significant images allowing migrants to share their cultural attachments. In the case of Montpellier and Calais, for each interviewee, this trajectory analysis is carried out in two stages. The first is the life story, following modalities described by Patrick Bruneteaux (2018). In the course of a long interview, the person explains his or her journey. We ask him/her to explain the reasons for the migration process, his/her experience of the situation, family life, difficulties and breakdowns, the issue of discriminations, but also everyday life. In often difficult situations, what is the texture of everyday life?

In a second phase, the story is deepened by memorial work around visual supports. The smartphone is considered as a memory medium, just as family photographs were a way of writing history and staging a micro-history on the scale of a lineage. In his time, Pierre Bourdieu (1965) described the social function of photography, which consisted in making familiar moments solemn and reinforcing the group's sense of unity. We can apply this statement to the situation of migrants who, through the images they incorporate, comfort their unity and reinforce their experience by capturing the ordinary of their social reality. It is a visual modality of intersubjective communication in an emotional and symbolic register. It perpetuates their memory via the use of the photographic image as the source of a being. We start from the hypothesis that the smartphone has become the receptacle of individual memory because of its role as a place to store photographs. For people engaged in a migratory trajectory, this is all the more essential.

During our research, the importance of smartphones as a tool for connecting with family and friends appeared as an important element, especially during our interviews in a field workshop carried out with migrants in Calais. In this specific case, when they recount their aggression by far right-wing activists, it is not so much the blows and the spraying of tear gas that is traumatic as much as the loss of their smartphone (Gardenier, 2018). Therefore, the smartphone as a memory tool is one of the features that characterizes the current situation of migrants insofar as it records and documents their lived moments.

The research approach consists in asking the interviewee to highlight images that are particularly significant among the photographs stored in his or her smartphone. After selecting images, we ask him/her to speak freely around the photographs, and we sometimes ask further questions, but always with a view to inductive deepening. When a person seems to have exhausted the subject, she is asked to move on to the next photograph and repeat the operation. The photographs are analyzed in relation to their commentary by the interviewee, in order to identify not the meanings evoked to the researcher, but those they hold for the person with whom the interview is conducted. Finally, the photographs are also interpreted as a whole in relation to what they represent in a person's everyday life.

¹ In this article the field on Calais is just mentioned. The analysis will show in another future article with its particularities that must not take place here. We want also to point out that we decide to not show the images for copyright reasons.

This method is experimental in the sense that we started to develop it around the trajectory of the various people who wanted to participate in this sociological work.

This collection of life stories is positioned in an ethnographic perspective, considering that the description and retranscription of the feelings and orientations of the people's actions, collected through these interviews, beyond the understanding of the motives for the action, open up an interpretative possibility due to the descriptive force of these elements. We will draw in particular on the work of Bruneteaux, who collected the views of people in emergency shelters in an ethnographic way: faced with difficult situations and experiences, it is necessary to be able to position oneself in such a way as to collect the views of people, but also to take into account the difficulties encountered (Bruneteaux 2018). In this perspective, photography as a memory tool acquires an additional dimension, giving depth to the life story. It is thus possible to refer to the research of Sylvaine Conord (2007) who uses photography in a dynamic of ethnographic description.

Journeys of memorial imaginary

Working with images also means providing a vision: images are a device allowing the visibility of a condition by focusing attention on the way the surveyed subjects look at their belonging and how their condition structures memory. In practice, the workshops are organized in Brazil with a group of migrants (4 migrants from Africa, Morocco, India, Haiti). The participants selected images to construct a discourse often related to their way of life and habits in their country of origin. At the same time, the workshops were photographed to preserve the memory of the moment and the sharing of sensitive experience in situ. This also represents a way of building a photographic memory, or a visual perceptive memory with the aim of giving meaning to memory and constructing an experiential cartography.

In this process, image gives a visible reality and presence that focuses attention on the aspect of an "aesthetic feeling": a pooling, a sharing of experience. Indeed, life stories were constructed through images that document and inform us about their journeys. On the other hand, given linguistic difficulties, the image also functioned as a literacy allowing expressiveness and understanding. "A picture is worth a thousand words", to paraphrase Confucius, seems to us to be an adequate expression here in a form of expressiveness and communication. The migrant group spoke through images, showing the features of their culture as a form of presentation-representation of self to the other in a dynamic of making oneself available to others typical of the process of otherness. Showing daily life in their country of origin is often a proof of perpetuation of memory and fortification of identity; while the images taken and shared among the group at the time of the experience served to reinforce the moment, to leave a trace of a new shared experience, of a presence in another socio-spatial dimension.

One could even speak of a type of photo-*souvenir* capable of composing memory as a type of puzzle of the experiential imagination going towards a quest for identity. Taking the photos in the act of the workshop is proof that an image reveals and presentifies lived reality. The feeling of the migrants was precisely that of being and of emotional sharing. Perhaps even a modality of "archive of memory" as Baudelaire said, or again as a complex relationship between identity and memory in the relationship between photo and time as Régis Debray indicated in his "*médiologie*". The relationship between memory and identity had become, in the practice of the workshop, a basic matter in the sense that the memory

triggered by the photograph called into question the identity of the participants and their recognition. It is clear that there is a very close relationship between photography and identity. For migrants this represents a basis of their journey: evidence shown by casual images of their lives.

If Proust was looking for identity in Time, in this case migrants are looking for it in images. Living images speak for themselves and function as an element in the construction of an individual memory and a collective social and historical memory, according to Maurice Halbwachs' terminology (1997). The images shown by the migrants make up a geographical map where they position their journey and their presence, to continue with images of daily life with the representation of neighborhoods, houses, faces, smiles, children, cooked dishes, village festivals: thus they are an identity atlas showing the lived social reality. Photography is "the most common language of our civilization", as said Gisèle Freund (1974: 204). This seems to be a major stake in the construction of migratory memory.

Let's remember that for the famous Brazilian photographer Sebastião Salgado, photography is the mirror of history. It seems obvious that the role of the photographic image shapes migrant's history and contributes to reinforce their belonging, identity and life experience. The visual narration of migrants has the objective of visualizing existence and building a narrative of the experience through stimuli images allowing each person an associative experience, in the sense of association with the world and with others, built on a symbolic level, that of the images that bring them together.

Smartphone as memorial medium

In the fieldwork in Montpellier, the first interview with E. was supposed to be a life story, but in the end, it revolved mainly around the three issues E. was facing in her daily life: finding a job, the question of care arrangements and social isolation. In order to deepen the discussion, a second meeting was agreed upon to discuss the use of photographs as a visual tool. Indeed, the elements that she had put forward during the first interview informed us about the nature of her economic and social problems as well as the difficulties that a single mother of non-European origin encounters, but in the end, her subjectivity, her way of looking at things was not sufficiently apparent from this first account... The use of visual tools allowed us to go further into the discussion in order to better understand the texture of her daily life beyond the elements presented here, which are, after all, relatively objective.

Moreover, the mobile phone tool proves to be a practical instrument that responds well to the profusion of technology in everyday life, which at the same time transforms the way in which research is carried out. This is also a consequence of socio-technical transformations and perceptive modalities where, rightly, "the centrality of the visual experience and the visualization of the world are contaminated by the technological effect that brings a transformation in the appropriation of images by the social observer" (La Rocca, 2015). The reproducibility of the image via the smartphone thus becomes an ordinary act in everyday life. Migrants use the smartphone in order to preserve a visual memory and give a vision of their experience in the most common gestures. Moreover, it is easy to understand how the smartphone has become one of the symbols of the migration process serving as a communication tool, but also as a translation into the

various languages of the countries crossed and as a network contact (Gillespie et al., 2016).

One could thus think, from the point of view of images, that via the mobile phone, migrants try to produce a singularity of images since, it should be remembered, they are always representative of a singular event. The analysis that we can make of these images chosen by migrants is to consider how they are representative, symbolic, of a will to show their daily life in the most ordinary effects with also the meaning of being a social image. It is then to make the photograph speak, to which the respondent gives importance thanks also to the technological future of the image: that is to say, to consider the advent of digital technology which influences at the same time the way of doing research, the very fields of research and its study phenomena and also survey instruments. The mobile phone is part of this strategy and seems to us to be an instrument of documentation, thus constructing a discourse of reality. It itself becomes a language for writing and describing everyday life as an eye-witness account that gives depth to sociality in the sense of showing it in its "raw" reality. This method therefore seemed to us to be favorable in a field survey with a population of migrants insofar as the photograph immortalised in their smartphone is precisely a form of writing about their reality, an important document in their social life.

We met with E. to discuss the photographs that were important to her. She then commented on the images she had chosen to show us. The method is comprehensive in the sense that she is encouraged to speak freely without pre-established questions. The first photograph she shows us is of her daughter playing, whom she says she "likes to see cheerful and smiling". They were able to take advantage of various stands for the children. She says "as long as my daughter feels well, I am fulfilled", putting her well-being directly in line with that of her daughter. She adds that the presence or not of the sun is an extremely important factor: She doesn't want to do anything or go out when there is no sun, an absence that pushes her to "not want to do anything: it's laziness".

Another photograph was taken during an internship with UNICEF in Burkina Faso, during a focus group with "mothers and children" in a remote village to understand why malnutrition persists, despite a treatment by UNICEF. She says she really enjoyed this professional experience. She was able to apply the knowledge she acquired during her training in a concrete way. From what the mothers have told her, she realised that during the winter period, the work in the fields is too demanding for mothers, who neglected their children, when it is the lean season and the children do not necessarily have sufficient nutritional intake. In addition, health centers are too expensive and families do not have the means or time to bring their children there. Moreover, there are understaffing problems in these centers because health workers do not want to live in certain rural areas. She did this internship during her Master's degree in nutrition. She tells us that she likes to understand the problems of nutrition in order to help the children.

She then shows us a young girl whom she presents as the daughter of a couple of friends who live in Brittany and who went on holiday in Senegal to discover the country. The mother sent her the photograph, which made her nostalgic. They seem, to some extent, to be a second family, giving her a foothold in France, for example by spending Christmas together. She then shows us a photograph she saw on Facebook of a three or four year old, girl who looks like her daughter, cutting out banknotes with scissors. She tells us "for her, it's a game", but "it's a waste, I don't know how her parents will react", she laughs several times. When asked how she would react, she says she would be angry.

Two salient elements stand out from these images. The first is the strong bond maintained with her child. This fusional bond seems common for mothers who live in a context of isolation and social disqualification. The frequency of this situation was highlighted during interviews with social workers on the problems faced by single migrant women. C., professional integration counsellor at the CIDF in Montpellier, explains that these women often focus their entire lives on parenthood. The consequence of this isolation is social disqualification, with a huge loss of confidence, but also an almost complete absence of interaction with adults. She tells us that this can go as far as a loss of ability to have relationships with adult people. Moreover, having no other social identity than that of a mother, they close themselves up on this function in order to be able to value themselves. With the exception of the photograph representing a friend, all the images presented are related to children and motherhood. The first represents her child, but it doesn't stop there: the second represents mothers and their children in Burkina Faso and serves as a support for the description of her dreams and projects. Here again, the mother-child couple remains paramount: her skills as a highly qualified worker (she holds an engineer degree) in the ideal projection of her activity would be put at the service of other mothers in order to improve their lives as mothers. Finally, the photography that represents relaxation and fun also features a child making a joke to his mother.

The second element that emerges is that of absence and remoteness, a theme which, in our view, belongs to what Abdelmalek Sayad (1999) called 'double absence'. Indeed, if his daughter and the parent-child bond are indeed present, E.'s memory universe is characterized by the almost total absence of other references. This absence is first of all shown by a striking element: the very small number of photographs that E. considers significant. Thus, while she arrived relatively recently in France, there are no reminders of life before in Senegal, no images of her Senegalese friends or family. This choice is in our view significant of a break with her former world, probably caused by her family's refusal to accept her motherhood and her choice to raise her child alone. She tells us that the photographs she has selected are the only ones she is happy to show us and which evoke positive things, and that there are others that she does not wish to comment on because they do not bring her positive emotions.

The photographs are also symbolic of absence and remoteness. The photograph taken during a training course showing mothers in Burkina Faso is significant. She is geographically distant in the sense that she is located in a country that is neither her country of origin nor her country of residence. It is distant in time in the sense that it refers to the past. It is a significant moment in her journey, but before the break-up that is motherhood. Photography also represents a perspective to be reached in the future: finding a job that corresponds to her qualifications and at the same time helping mothers to raise their children. However, it is clear that the perspectives projected in this photograph are very distant, if not unattainable. They involve finding a job, whereas due to her status as a foreigner from outside Europe and the constraints of single parenthood, E. despairs of finding a job. It is therefore the present situation that makes this image extremely remote, beyond the constraints of time and geography.

Similarly, the photograph of the daughter and of her couple of friends who live in Brittany is symbolic of absence and distance: she never sees this family of friends who live far away and she is only rarely in contact with them. Finally, the image of humor will also mark this absence, after showing three photographs, the fourth represents a Facebook "meme" and not people around her: this image perceived as significant does not represent

a memorable event or people she knows, but is an element of relaxation seen on social networks, Facebook in this case, replacing an absence of real sociality with an electronic simulacrum.

More generally, the choice of these photographs shows the centrality of motherhood. This is the possibility of maintaining a rewarding identity for the person through valuing and identifying with the maternal bond with the child. This centrality also highlights a twofold absence, i.e. a strong restriction of the link with the country of origin and the potential claim and integration into networks of sociability linked to origins, but also, on the other hand, the lack of integration in the host country, trapping E. in a sort of intermediate situation where the link with the culture of origin is, to a large extent, distorted or even broken. On the other hand, the situation of single parenthood makes it impossible to integrate satisfactorily into the host society, pushing the difficulties of acculturation to the limit (Abou, 2006), as the photograph showing E.'s dream situation, far away chronologically and geographically, and almost impossible in view of the difficulties of integration into the labour market, linked to the care arrangements and the difficulties encountered by non-European foreigners in finding work, clearly shows.

Openings

How to bring the reality of a situation to life through image? The objective of our reflection is part of a comprehensive approach. Via an ethnomethodological construction the aim is to grasp the meaning of everyday life through images. Seeing is also letting see: an intention on what the subjects surveyed consider relevant to them in order to construct a discourse on the trajectory of their experience. In this sense, seeing reveals social life and images (object of the act of seeing). Thus it conveys a certain symbolism by giving us at the same time an insight into the life of migrants and allowing us to learn something from the subjects. If we insist on the effect of everyday life in this research, it is also because it represents an access to everyday life.

Taking an interest in daily life and representations of migrants through life stories and photographs captured by the socio-technical device that is the smartphone, photographs that they choose based on a subjective desire to show and comment, is to give meaning to the experience through the assembly of verbal and visual (or non-verbal) communication allowing us to give life to a broader understanding of the phenomenon. We can see how today, in the contemporary migratory context, trajectory is increasingly accompanied by this nomadic technical tool. At the same time, the gesture of taking photographs also represents a ritual of the daily life, a simply existential modality which, in their condition, nevertheless becomes a strategy of access to being. It is also significant to note that some of the images they have decided to show us are representative of an expression of joy, which shows the desire to show the simplicity of life, the spontaneity of a look and childlike joy, for example. We are in this case: in front of the other and with the other, as Emmanuel Levinas (1947) would say. It also means seeing the world through the eyes of others, which is what the image in its essence of significant value of a social product and human activity allows.

Showing the photographs taken and selected by migrants means subjectively choosing what they want to show and communicate about their daily life, therefore showing a photograph to represent a real and lived reality also through the emotions. Thus, the choice of photographs takes on its full meaning when it is cross-referenced with the

elements entrusted to us during the life story. It is only by interpreting them in the light of this data, but also of the comments, that we can really understand the lived experience as well as the extent of the suffering entrusted to us. The passage through photography then allows us to subjectivise the data previously collected during the life story, confirming and deepening the elements touched upon during the narrative: the choice of images and their commentary then take on their full meaning.

It is also in this sense that the image reveals its essence of argumentative faculty, of questioning by intensifying the gaze on social conditions, on significant fragments that bear witness to reality. In our reflection, as an element of the field experience, it is also significant to illustrate the fact that emotional orientation emerges in the perception of the everyday life of migrants and their stories. Emotion is one of the inherent characteristics of the image. It forms a reciprocity allowing us to have access to the social environments where the subjects live and experience. It allows us to gain the awareness that looking and showing is the same as questioning the world.

References

- Agamben, G. (2004). *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Éditions du Seuil.
- Becker, H. S. (1995). Visual sociology, documentary photography, and photojournalism: It's (almost) all a matter of context. *Visual sociology*, 10 (1-2), 5-12.
- Bory, S. (2012). *Il magma commosso. Sociologia delle emozioni e immaginario sociale*. Santa Maria Capua Vetere: Ipermediumlibri.
- Bourdieu, P. (dir. 1965). *Un art moyen, essai sur les usages de la photo*. Paris: Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun ».
- Bruneteaux, P. (2018). Ethnographie et lien social. Pratique et éthique de la recherche auprès des résidents des foyers d'urgence. *Bulletin de méthodologie sociologique*, 140 (1), 39-89.
- Castoriadis, C. (1975). *L'institution imaginaire de la société*. Paris: Éditions du Seuil.
- Collier, J. Jr. (1967). *Visual anthropology. Photography as a research method*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Conorod, S. (2007). « Usages et fonctions de la photographie. », *Ethnologie française*, 37, p. 11-22.
- Debray, R. (1991). *Cours de médiologie générale*. Paris: Gallimard.

Dhume, F. (2007). De la discrimination du marché au marché de la discrimination. Les fausses évidences de la “lutte contre les discriminations”. *Mouvements*, 49, p. 128-136.

Edo, A., Jacquemet, N. (2013). Discrimination à l'embauche selon l'origine et le genre : défiance indifférenciée ou ciblée sur certains groupes ?. *Économie et statistique*, 464-466, 155-172.

Faccioli, P., Losacco, G., (2003). *Manuale di Sociologia Visuale*. Milano: Franco Angeli.

Freund, G. (1974). *Photographie et société*. Paris: Éditions du Seuil.

Gardenier, M. (2018). Sauvons Calais, un groupe anti-migrants. Une perspective : “rétablir l'ordre”. *Revue européenne des migrations internationales*, 34 (1), 235-257.

Gillespie, M., Ampofo, L., Cheesman, M., Faith, B., Iliadou, E., Osseiran, S., Sklepaaris, D. (2016). *Mapping refugee media journeys. Smartphones and social media networks*, [s.l.], The Open University/France Médias Monde.
<http://www.open.ac.uk/ccig/research/projects/mapping-refugee-media-journeys>.

Halbwachs, M. (1925). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Félix Alcan.

Halbwachs M. (1968). *La mémoire collective*, 1^{re} éd. 1950, Paris: Presses universitaires de France.

Hamus-Vallée, R. (dir. 2013). *Sociologie de l'image, sociologie par l'image*. Paris: Éditions Charles Corlet, coll. « CinemAction ».

Hannerz, U. (1983). *Explorer la ville. Éléments d'anthropologie urbaine*. Trad. Isaac Joseph, Paris: Éditions de Minuit.

Harper, D. (2012). *Visual sociology*. London: Routledge.

Laplantine, F. (2009). *Son, images et langage. Anthropologie esthétique et subversion*. Paris: Beauchesne.

La Rocca, F. (2007). Introduction à la sociologie visuelle. *Sociétés*, 95, p. 33-40.

La Rocca, F. (2015). La sociologie visuelle à l'époque de la reproductibilité technologique de l'image ». *Iconocrazia*, 7.

La Rocca, F. (dir), (2018). *La prevalenza delle immagini e l'effetto sulla società*. Milano: Edizioni Estemporanee.

La Rocca, F. (2020). *Préambule : Le monde des émotions*. *Sociétés*, N°149, 3.

Levinas, E. (1978). *De l'existence à l'existant*. 1^{re} éd. 1947. Paris: Vrin.

- Maresca, S. (1996). *La photographie. Un miroir des sciences sociales*. Paris: L'Harmattan.
- Meo, M. (2016). Immagini dal confine. Migranti, spazi simbolici e ordine politico contemporaneo. *Im@go*, 7, 254-276.
- Papinot, Ch. (2007). Le “malentendu productif”. Réflexion sur la photographie comme support d'entretien. *Ethnologie française*. 37, 79-86.
- Piette, A. (1992). La photographie comme mode de connaissance anthropologique. *Terrain*. 18, p. 129-136.
- Piette, A. (1992). Fondements épistémologiques de la photographie. *Ethnologie française*, 37, 23-28.
- Prosser, J. (1998). *Image based research: A sourcebook for qualitative researchers*. London: Falmer Press.
- Sayad, A. (1999). *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Sontag, S. (1982). *Sur la photographie*. 1^{re} éd. 1977. Paris: Christian Bourgois.
- Terrenoire, J-P. (2006). Sociologie visuelle. Études expérimentales de la réception. Leurs prolongements théoriques ou méthodologiques. *Communications*, 80,121-143.
- Vander Gucht, D. (2017). *Ce que regarder veut dire. Pour une sociologie visuelle*. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles.
- Wagner, J. (1979). *Images of Information. Still photography in the social sciences*. Beverly Hills: Sage.
- Weber, M. (2003). *Économie et société. Tome 1 : Les catégories de la sociologie*. 1^{re} éd. 1921, Paris: Pocket.

About the authors

Fabio La Rocca, is Maître de conférences at the Université Paul-Valéry Montpellier 3.
Matthijs Gardenier is British Academy Newton International Fellow at the University of Manchester, SoSS.

Fiorenza Gamba, Marco Nardone, Toni Ricciardi e Sandro Cattacin (a cura di), *Covid-19. La prospettiva delle scienze sociali*, KrillBooks, Lecce, 2020

Noemi Crescentini

Università degli Studi di Napoli Federico II

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/7475>

Covid-19, La prospettiva delle scienze sociali – testo edito presso la casa editrice Krill Books – è il titolo della raccolta di saggi a cura di Sandro Cattacin, Fiorenza Gamba, Marco Nardone e Toni Ricciardi, che include ventisette lavori di sociologi e ricercatori svizzeri che, durante la prima fase della *pandemia 2020*, hanno elaborato riflessioni, con diversa tipologia di approccio, circa i più diversificati temi. Gli spazi, i cambiamenti delle modalità di consumo, la famiglia, i giovani e l'uso delle tecnologie sono tra gli argomenti che vengono problematizzati in relazione all'impatto che il Covid-19 ha avuto, e avrà presumibilmente, sull'intera popolazione mondiale.

Il testo che sarebbe da considerarsi un *instant book* anche se si rivela come una ricerca scientifica sistematica, è impreziosito dalla prefazione di Adolfo Fattori che scrive «*In una realtà in cui eravamo abituati a pensare in termini di “realizzazione del Sé”, di “libero arbitrio”, vediamo inserirsi una variabile impazzita, che spazza via le nostre certezze, mettendoci di fronte alla rivelazione – sempre ricacciata indietro – della nostra inconsistenza.*».

Successivamente si presenta una divisione costituita da cinque parti.

La prima sezione, denominata *Dinamiche Sociali* si focalizza sui mutamenti – di reazione alle crisi sanitarie, della comunicazione degli attori politici, dei rapporti economico-sociali – e sulla rottura dell'assetto di equilibrio precedente causato dal riconoscimento di un rischio che è al contempo personale, comunitario, globale.

Il saggio di Jean-Michel Bonvin, ad esempio, mostra come il Covid-19 abbia apportato delle trasformazioni per ciò che concerne lo spazio. J. Bonvin scrive, infatti, che l'attuale «*pandemia evidenzia le possibili ambivalenze delle interconnessioni delle città globali, che favorisce anche la circolazione più rapida del virus verso l'hinterland. L'evoluzione della pandemia mostra quindi che, dopo una prima fase che ha colpito l'élite mobili delle città globali, si può osservare una seconda fase sociologica, in cui le popolazioni più vulnerabili vengono colpite maggiormente e contano numero più elevato di decessi. Ciò conduce all'incertezza riguardo ai benefici di un'economia organizzata intorno a città globali interconnesse.*».

D'altronde, tra le considerazioni della sociologa statunitense Saskia Sassen (1991), vi è l'idea che le città globali siano nodi di una rete mondiale per flussi informativi ed economici e un qualsiasi fenomeno, sebbene possa risultare localizzato nel territorio di uno stato-nazione, potrà non risultare necessariamente nazionale, ma lo si potrà intendere come una “localizzazione del globale”. Ciò ovviamente ha riguardato il virus SARS-CoV-2 che si è diramato velocemente in ogni angolo del globo.

La seconda parte, *Appartenenze*, discorre essenzialmente dell'importanza assunta, durante la prima fase di *lockdown* pandemico, dai rituali. Questi, che secondo Erving Goffman (1988) sono le regole dei “giochi di faccia” cioè interazioni in cui è in gioco il rispetto reciproco e la dignità dei partecipanti. Inoltre, Randall Collins (1987), fra le varie tipologie di riti, definisce i cosiddetti “rituali naturali” che si generano sostanzialmente in maniera spontanea e inconsapevole, ovvero «senza la chiara percezione di prendere parte ad una situazione ritualizzata e, spesso, definiscono solidarietà momentanee e meno

intense» (Bifulco, 2010: 35). D'altronde i rituali, che costituiscono un bisogno antropologico, sono la ricerca di senso, di legami e di condivisione (Van Gennep 1908) che mutano in concomitanza del contesto storico-sociale. Tra i vari *rituali pandemici* annoverati all'interno del testo, vi è quello basato sull'utilizzo della tecnologia digitale che funge da supporto per la produzione di un senso unitario di comunità, e che permette lo scambio sia visivo che uditivo, simulando un senso di assoluta vicinanza per ogni tipo di legame sociale. Difatti, Fiorenza Gamba nel suo saggio scrive: «*questi rituali sono per molti versi vere e proprie invenzioni, reinvenzioni o trasformazioni: ciò che li differenzia dai rituali tradizionali è la capacità, ma soprattutto il desiderio di gruppi di individui di creare pratiche che rispondono alla loro ricerca di senso favorita dai contesti quotidiani e dalle situazioni specifiche in cui si ritrovano*».

Il testo prosegue poi con la sezione denominata *Vulnerabilità* in cui vengono esposte, fra le varie, riflessioni circa la fragilità della salute, i punti di debolezza delle famiglie e la posizione sociale degli anziani. Inoltre, viene evidenziata la difficoltà di controllo dei più diversificati rischi, tipica di un mondo senza alcun tipo di confine o barriere. Gli autori seguono la scia delle riflessioni del sociologo tedesco Ulrich Beck, secondo cui viviamo e agiamo in un contesto di *seconda modernità* definita “società del rischio” dominata dall'incertezza e dall'impossibilità di prevedere, calcolare o contenere catastrofi (come quelle ambientali) e rischi (legati, ad esempio, alle crisi finanziarie o economiche). Non si può prescindere, però, dal considerare anche i rischi epidemiologici, menzionati per l'appunto in questa raccolta di saggi, che si intersecano con i rischi economici e fanno parte, per l'appunto, della società contemporanea e possono concretizzarsi, come è il caso del Covid-19, in catastrofi a livello nazionale ma i cui effetti e ripercussioni si esercitano a livello globale, richiedendo una soluzione cosmopolitica e internazionale. Rischi del genere sono preannunciati da una comunicazione che irrompe e che sgretola il precedente stato di equilibrio e implica l'assoluta necessità di adoperarsi affinché se ne trovi uno nuovo.

Per questa ragione, la pandemia 2020 ha necessitato del confinamento di intere città, anche per contenere i cosiddetti focolai – nel testo si fa riferimento all'opera “La Peste” di Albert Camus (1947) che vede protagonista la città di Orano, circondata da barriere per impedire la diffusione della malattia – e si ricorre, infine, anche ad un distanziamento fisico, tale da eliminare alcune forme di socializzazione. Di converso, la percezione sociale del pericolo può condurre ad una sorta di *collante sociale*, ciò che secondo Émile Durkheim (1912.) rafforzerebbe i rapporti e le interazioni all'interno della società.

In *Gestione della salute*, tra le varie riflessioni, è interessante quella di Nicola Cianfaroni il quale analizza le questioni congiunte al mondo del lavoro emerse con il Covid-19 prendendo come esempio la Confederazione Elvetica. L'autore evidenzia come alcune professioni siano chiaramente esposte a rischi per la salute poiché appartenenti o a settori economici essenziali per soddisfare i bisogni primari della popolazione, o ad attività che non prevedono il ricorso al telelavoro. Inoltre rileva che le condizioni sanitarie improvvisamente deteriorate comportano un conflitto fra le logiche economico-capitalistiche e le logiche di benessere degli individui.

Infine, nell'ultima parte si chiudono i lavori discutendo essenzialmente dell'importanza del bagaglio di riferimenti utili che detiene il campo delle Scienze Sociali in termini di riflessioni circa le più diversificate tematiche, utili a poter fronteggiare, con ogni suo mezzo e con i più diversificati approcci, la pandemia SARS-CoV-2.

References

Beck, U. (2001). *La società globale del rischio*. Trieste: Asterios.

Bifulco, L. (2010). *Rituale dell'interazione e conflitto. Un'introduzione alla sociologia di Randall Collins*. Santa Maria C.V.: Ipermedium Libri.

Camus, A. (1947). *La Peste*. Paris: Gallimard.

Collins, R. (1987), *Interaction Ritual Chains, Power and Property. The Micro-Macro Connection as an Empirically Based Theoretical Problem*, in Alexander J.C., Gisen B., Munch R., Smelser N.J., a cura di, *The Micro-Macro Link*. Berkley: University of California Press.

Durkheim, E. (1912). *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: Presses universitaires de France.

Goffman, E. (1971 e 1988). *Il rituale dell'interazione*. Bologna: Il Mulino; (ed. or. *Interaction Ritual*, Doubleday, Garden City, New York 1967).

Sassen, S. (2004). *Introduire le concept de ville globale*. *Raisons politiques* 3(15): 9-23.

Van Gennep, A. (1909). *Rites de passages*. Paris: Dunod.

About the author

Noemi Crescentini, classe '93, consegue la laurea in Sociologia, e si specializza in Comunicazione Pubblica, Politica e Sociale discutendo una tesi in Nuovi dati e nuovi metodi per l'analisi della comunicazione presso il Dipartimento di Scienze Sociali dell'Università di Napoli Federico II dove prosegue il suo percorso come dottoranda di ricerca in Scienze Sociali e Statistiche. Si interessa ai filoni di studi della sociologia della salute e della scienza, ai metodi e alle tecniche della ricerca sociale e alla sociologia dei processi culturali e comunicativi.

**Davide Sisto, *Ricordati di me. La rivoluzione digitale tra memoria e oblio*,
Bollati-Boringhieri, Seggiano di Pioltello (Mi), 2020**

Francesco D'Ambrosio
Università degli Studi di Napoli Suor Orsola Benincasa
DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/7476>

Ricordati di me. La rivoluzione digitale tra memoria e oblio è il titolo del saggio di Davide Sisto, pubblicato nel febbraio 2020 per la sezione Filosofia della casa editrice Bollati Boringhieri di Milano. Il testo, superata una lunga selezione, risulta ora essere tra i libri finalisti della sezione saggistica del Premio Napoli 2020, organizzato dall'omonima fondazione. Questo è uno dei tanti esempi – nonché ennesimo segnale – di un interesse sempre maggiore per le tematiche relative al digitale, in particolar modo al ruolo della memoria e il diritto all'oblio in tali contesti dopo la morte.

Il titolo in grassetto che risalta sulla copertina è sia un potente messaggio che una sintetica anticipazione del percorso di riflessione proposto da Sisto. *Ricordati di me* non è semplicemente un *cliché* che si sussurra prima di una dipartita, ma è il risultato di un particolare tipo di angoscia, ovvero, la paura che il ricordo di sé venga non soltanto reso pubblico, ma saccheggiato e disonorato nel momento in cui ci si trovi, volenti o nolenti, dispersi nell'infosfera. Se, come ci ricorda Gottschall (2014), i ricordi non sono registrazioni fedeli ma delle ricostruzioni frammentarie non molto affidabili, la dimensione dell'abitare come intesa da Walter Benjamin (2014), il "lasciare impronte" in siffatti nonluoghi cibernetici, acquisisce una valenza speciale.

La violazione – o ri-semantizzazione che dir si voglia – della sfera privata nel digitale pubblico porta a riprogettare non solo l'identità ma anche l'idea stessa di memoria, che vede inedite opportunità di definizione nei nuovi archivi di biografie collettive (Sisto, 2020, p.59), ossia i social network, i blog e similari. Sisto infatti guida il lettore in un percorso filosofico cadenzato, ricco di esempi e riferimenti all'immaginario cinematografico e letterario, ma non solo. Il suo intento è quello di esplorare la rivoluzione digitale in corso, che, per l'autore, lascerà agli storici del futuro un nuovo tipo di patrimonio culturale. L'organizzazione collettiva dei testi e del linguaggio che si verifica online incoraggerebbe difatti una scrittura non creativa, che per la prima volta nella storia, valorizza il plagio e l'appropriazione dei testi altrui, ma soprattutto la cooperazione e la solidarietà scientifica e letteraria.

Il libro è diviso in cinque capitoli comprendenti introduzione e riflessioni conclusive. Proprio nella prima sezione, che fa da preambolo a tutta la dissertazione, si chiariscono gli elementi alla base dell'intero processo mnemonico nella rete, vale a dire la transizione e la disseminazione. La prima, si identifica in quell'impulso (*conatus*), quell'esigenza di sopravvivere in qualche modo al proprio corpo attraverso il ricordo. Sisto, mettendo in relazione la fine di un rapporto amoroso e la morte di una persona cara, parla del passaggio dall'identità all'immagine dell'identità (ivi, p.10) che trasforma l'assente in un oggetto da collezione, il referente di ogni tipologia di pianto e di rimpianto. Per quanto riguarda la disseminazione invece, si parla sia di una parabola comunicativo-informazionale (Peters, 2005) e quindi di una esigenza del condividere, sia della qualità di quest'ultima. Disseminarsi nella rete significa prima di tutto creare una copia della nostra stessa presenza psicofisica per poi smaterializzarsi.

In un certo qual modo durante il processo di frammentazione e di ricostruzione, si creano delle “anime informazionali” che tendono ad abitare spazi in cui non c’è distinzione tra individui naturali e agenti artificiali. Secondo Goldsmith (2017), proprio tali anime sono l’oggetto della fortuna di Mark Zuckerberg che ha trasformato Facebook da social network a scrigno digitale dove i dati condivisi nel corso degli anni vengono conservati, selezionati e resi facilmente accessibili a chiunque vi si registri, da una serie di algoritmi. Questa nuova natura di Facebook risulta evidente dal ruolo della sezione ricordi della piattaforma: “il tuo anno su facebook”, “Accadde oggi”, la #10YearChallenge, sono funzioni e *call to action* che palesano il costante desiderio di guardare al passato. Oggi i ricordi sepolti nella memoria hanno la possibilità di essere dissotterrati in qualsiasi momento della nostra vita e rimessi in mostra, riguadagnando la stessa importanza che li ha caratterizzati nel momento in cui sono stati creati.

È da siffatti presupposti che Sisto parte e si appresta ad analizzare le conseguenze filosofiche che questo dissotterramento digitale dei ricordi provoca nel nostro modo di intendere e vivere la memoria. Nel primo capitolo, *Dai social network agli archivi digitali*, si inizia un’analisi storico-filosofica dell’idea di social network, a partire dal romanzo predittivo di Giorgio De Maria *Le venti giornate di Torino* passando per l’invenzione del protocollo http, la creazione di Youtube e la condivisione di passioni attraverso le piattaforme Tumblr, Flickr, MySpace, Msn fino all’attuale Netflix. In tutto questo tempo – all’incirca venti anni – ciò che si è (ri)afferma è la questione identitaria che ha visto come elemento fondamentale per la sua ristrutturazione la condizione postumana. I primi segnali di questo cambiamento si sono intravisti nella generazione degli xennial, vale a dire coloro che sono nati dopo il 1975, senza internet e smartphone, ma che hanno vissuto una post-adolescenza traumatica, investita dalla rivoluzione digitale.

Osservando questa generazione si comprendono al meglio tanto le opportunità quanto le criticità del voler coniugare due differenti modalità di relazione, ossia quella tradizionale (offline, de visu) e quella online fatta di nickname e comunità di interesse (Bauman, 2014). Per superare tali criticità Pepperell (1995) ci rammenta che la condizione postumana verso cui ci stiamo muovendo non deve essere intesa come il superamento tout court dell’umano definirsi, ma come la fine dell’uomo autocentrato e dell’idea che le macchine siano solo il prodotto della tecnica e non emergenti forme di vita in costante dialogo con noi. Tali idee si stanno via via sgretolando nell’infosfera stessa, attraverso i nostri nuovi modi di abitare l’onlife (Floridi, 2017). La moltiplicazione dell’identità soggettiva infatti, ha raggiunto un livello tale che le copie nate nei contesti digitali possono definirsi in maniera autonoma, vere e proprie “persone algoritmiche” (Sisto, 2020, p.53).

Questa disseminazione delle esistenze genera “anime informazionali” (ibidem) che riescono sì ad abitare i luoghi matematizzati della rete, ma non a distinguere in maniera critica le narrazioni e le possibili realtà che si vanno a creare. Secondo James Bridle (2019) siamo connessi a imponenti magazzini d’informazione ma senza una cultura e una capacità critica adeguata. Ne consegue che l’abbondanza di informazioni e la pluralità di visioni del mondo che ora ci sono accessibili attraverso internet non stanno producendo consenso su una realtà coerente, ma ce ne propinano dilaniata da fondamentalismi e complottismi. In altre parole brancoliamo nel buio alla ricerca di qualche forma di rassicurazione e di definizione plausibile della realtà in cui ci muoviamo.

Nel secondo capitolo, *Autobiografie culturali collettive ed enciclopedie dei morti 2.0*, Sisto

esamina il problema della diversa temporalità della realtà online e offline attraverso Facebook e il suo essere un esperimento di autobiografia culturale collettiva. Se è vero che narrare è ricordare e la memoria autobiografica e quella collettiva tendono a fondersi l'una nell'altra nei contesti di rete digitale, si può affermare che la realtà non solo è in costante divenire ma basa le sue fondamenta esistenziali sull'esigenza di collegamento tra gli individui. Secondo Kevin Kelly infatti, una persona, un oggetto o un fatto non esistono finché non sono collegati (2017, p.107). Tale collegamento difatti si concretizza per Sisto, nel furto e nel "copia e incolla" dei testi che risultano essere sia espressione specifica della singolarità del soggetto, sia un atto di appropriazione di uno degli infiniti frammenti dell'ambiente interattivo di cui il soggetto fa parte. Secondo tale prospettiva, scrivere di sé è come riassumere la storia dell'universo.

Detto in altri termini, in questo processo mutuale e interattivo di riproposizione narrativa tra sé e gli altri c'è il desiderio di essere parte di qualcosa, di un tutto. Si tratta quindi, di una corrispondenza reciproca di storie, un riferimento costante all'universo collettivo della rete con un minimo atto di (r)esistenza: il corpo delle persone algoritmiche corrisponde quindi al mondo che va ad abitare, un vero e proprio paesaggio cosmico (D'Ambrosio, 2019, p.143).

Chiarita siffatta prospettiva, Sisto si concentra sulla mortalità del corpo e la gestione di quest'ultima nei contesti digitali iperconnessi. Attraverso il caso dei *cancer blogger* l'autore ci introduce a due concetti fondamentali per comprendere la natura e le modifiche nella nostra idea di memoria e oblio: *thanatechnology* e *thanatosensitivity*. Nel primo caso si parla di tutti quei meccanismi tecnologici e digitali con cui è possibile accedere a informazioni relative alle persone decedute. Grazie a esse è possibile recuperare narrazioni e commemorazioni per gestire l'elaborazione della malattia e del lutto. Nel secondo caso invece, si parla dell'integrazione della mortalità in tutti quei sistemi in cui sussiste l'interazione fra l'uomo e il computer. Si tratta in altri termini dell'analisi approfondita delle trasformazioni subite dalla mortalità in seguito allo sviluppo delle tecnologie digitali (Sisto, 2020, p.72). Da qui parte una riflessione sul concetto di presente continuo (Rushkoff, 2014) che irrimediabilmente condiziona la nostra percezione temporale della realtà.

Secondo lo studioso si è generata a tal proposito una cultura entropica dove le persone, o meglio, la massa, cerca di cogliere l'attimo fuggente. Lo svolgimento narrativo lineare e gli obiettivi più o meno chiari cedono il passo a una concezione distorta della realtà e dell'immediato. Questo genera una costante confusione tra flussi di dati e archivi di dati nella quale il passato diviene una storia che viene riesumata e messa in vetrina in maniera costante. Ciò porta il lettore a ragionare su una questione vitale: l'insieme delle tracce e dei dati presenti su un account social crea difatti un deposito dei nostri ricordi e permette una disgiunzione dall'identità biologica dell'eventuale defunto. La sua morte in effetti, non implicherebbe in automatico l'eliminazione dell'account, ma si realizzerebbe una vera emancipazione dell'altro algoritmico con la conseguente creazione di un *virtual cemetery*. Il presente quindi, si emancipa dal passato, trasformando l'individuo in un essere immortale.

Nel terzo capitolo, *Memoria totale, immortalità digitale, retromania*, si affronta la questione dell'oblio e l'eternizzazione con i dati. Attraverso l'uso memobile delle tecnologie (Reading, 2009) ovvero l'accesso istantaneo ai ricordi personali e collettivi, la memoria rischia di diventare un cumulo di rifiuti messi alla rinfusa, senza un ordine preciso. Per evitare ciò, Sisto propone un percorso strutturato con il quale digitalizzare l'esistenza attraverso l'integrazione di ogni possibile materiale mediatico del defunto. In tale modo

si potrebbero costruire forme di avatar del defunto, che siano identificabili come archivi di informazioni dotati di coscienza, una sorta di fantasmi digitali ricostruiti sulla base di informazioni certe e reperibili.

Tuttavia, se da un lato diviene palese l'esigenza di sfruttare le tecnologie per diventare immortali, dall'altro per l'autore è necessaria la presenza di stati di oblio all'interno di questa memoria perturbante. Usando l'esempio dei *flashbulb memories*, ossia i ricordi fotografici generati da un trauma associato a una particolare esperienza collettiva e i cui dettagli persistono e rendono presente la paura e il pericolo, Sisto sottolinea l'importanza non solo dei collegamenti mnemonici nella società di rete ma anche degli atti di oblio che rendono più personali – e quindi uniche – le narrazioni delle persone online.

Come analizzato in *La morte si fa social* (Sisto, 2018), i social network, disgiungendo il rimpianto dall'oblio, cercano in tutti i modi di opporsi all'idea che prima o poi scompariremo, mettendo a frutto la moltiplicazione dell'identità psicofisica in più io digitali. Eppure, ciò non può effettivamente avvenire. Quella che stiamo vivendo è l'illusione dell'immortalità. Infatti, in conclusione del testo, la lezione che ci lascia l'autore è che prima che nuove tecnologie soppiantino quelle attuali, è importante educarsi alla *Digital Death*.

L'uso dei dati deve essere governato con coscienza dalle persone, in modo tale che, qualora si incorra nel rischio di perdita di dati o si debbano trovare nuove fonti per la costruzione di avatar post mortem si attuino tutti i procedimenti utili per recuperare questi ricordi e non perdersi in un mare di informazioni confuse.

References

- Bauman, Z. (2014). *La solitudine del cittadino globale*. Milano: Feltrinelli.
- Benjamin, W. (2014). *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Torino: Bollati Boringhieri.
- D'Ambrosio, F. (2019). *L'arte come ambiente postumano: l'ecologia del Dao*. *Scenari*, 11, 136-147. doi: 10.7413/24208914031.
- Floridi, L. (2017). *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*. Milano: Cortina.
- Bridle, J. (2019). *Nuova era oscura*. Roma: Nero.
- Goldsmith, K. (2017). *Perdere tempo su internet*. Torino: Einaudi.
- Gottschall, J. (2014). *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Kelly, K. (2017). *L'inevitabile. Le tendenze tecnologiche che rivoluzioneranno il nostro futuro*. Milano: Il Saggiatore.

Peters, J. D. (2005). *Parlare al vento. Storia dell'idea di comunicazione*. Roma: Meltemi.

Pepperell, R. (1995). *The posthuman condition. Consciousness beyond the brain*. Chicago: University of Chicago press.

Reading, A. (2009). *Save as... digital memories*. New York: Palgrave Macmillan.

Rushkoff, D. (2014). *Presente continuo. Quando tutto accade ora*. Torino: Codice.

Sisto, D. (2018). *La morte si fa social. Immortalità, memoria e lutto nell'epoca della cultura digitale*. Torino: Bollati Boringhieri.

Sisto, D. (2020). *Ricordati di me. La rivoluzione digitale tra memoria e oblio*. Milano: Bollati-Boringhieri.

About the author

Francesco D'Ambrosio, laureato in sociologia e comunicazione presso il Dipartimento di Scienze Sociali dell'Università degli Studi di Napoli Federico II. I suoi interessi di ricerca riguardano la sociologia dei media, la filosofia orientale e le risorse umane. Caporedattore di Sociologicamente.it

**Ferdinand Fellmann, *Fenomenologia ed Espressionismo*, Inschibboleth,
Roma, 2020**

Erika Filardo

Università degli Studi di Napoli Federico II

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/7477>

Si deve a Daniele Nuccilli, già traduttore del cruciale saggio di Wilhelm Schapp (2017) *Reti di storie. L'essere dell'uomo e della cosa*, la possibilità, per il pubblico italiano, di addentrarsi nella complessa ermeneutica di un altro importante filosofo tedesco, Ferdinand Fellmann, il quale, su invito dello stesso Nuccilli, ha accettato la proposta di traduzione della sua opera *Phänomenologie und Expressionismus* del 1987. Un invito fecondo se si considera che in questa edizione pubblicata da Inschibboleth nel 2020, Fellmann riconsidera la stesura originaria risalente ai primi anni Ottanta, al fine di renderla attuale rispetto alle sfide conoscitive di uno scenario globale mutato in modo repentino, ancorché profondo. Se, inoltre, si tiene conto della natura ibrida dell'esperienza intellettuale di Fellmann, avvenuta tra le università tedesche e italiane – durante la quale ha affrontato il pensiero di filosofi quali Giambattista Vico e Benedetto Croce, interfacciandosi, in veste di *Guest Professor* della Federico II, con lo storicismo critico della Scuola di Napoli – il confronto con questo autore si presenta, nel contesto italiano, ineludibile.

Le intenzioni originarie di Nuccilli, come egli stesso chiarisce nell'introduzione, sono mosse dal desiderio di rendere fruibili al pubblico italiano le analisi inerenti alla fenomenologia husserliana contenute in quest'opera, la quale costituisce anche uno dei suoi primi lavori dedicati allo studio del pensiero di Husserl. La solerzia mostrata da Fellmann nell'accettare la proposta di traduzione è espressione di un'urgenza: quella di elaborare, a quasi quarant'anni dalla prima pubblicazione, una riflessione in grado di dialogare con il presente e le pressioni attuali, coniugando la sensibilità interdisciplinare con l'attitudine alla comprensione storica. Questo anelito gli ha consentito di fare un passo ulteriore rispetto alla prima stesura, selezionando e insistendo su alcuni temi ritenuti precipui, in quanto espressione di tensioni concettuali che attraversano l'intera opera e ne delineano la struttura; primo tra tutti, il rapporto tra soggetto e realtà, che si configura come il punto nevralgico dell'ermeneutica di Fellmann. Non si tratta più solo, né in modo preminente, di indagare i nodi centrali del pensiero husserliano (ad esempio, la dottrina della riduzione), bensì di rilevare l'attualità della fenomenologia e dell'espressionismo, come forme affini di pensiero capaci di trascendere il contesto in cui sono originate, superando la loro fine storica e offrendosi come strumenti per decifrare l'orizzonte d'esperienza dello scenario contemporaneo.

«Il rapporto con la realtà costituisce sempre il punto di disgiunzione tra due epoche» (Fellmann, 2020, pp. 80, 81). È a partire da questo assunto che Fellmann descrive i cambiamenti occorsi tra Ottocento e Novecento indagando il sentimento vitale – espressione di un nuovo modo di intendere la realtà – che emerge in Europa nel passaggio tra i due secoli. Questo sentimento vitale è ricondotto dal filosofo ai movimenti concomitanti dell'espressionismo e della fenomenologia, la cui affinità strutturale e spirituale costituisce la tesi fondamentale del libro. Il loro configurarsi come due poli di un medesimo processo – critico e trasformativo, in grado di creare un'apertura nei sistemi di pensiero – consente di indagare il più vasto mutamento storico-culturale, di cui anche

Stephen Kern ha lasciato testimonianza diretta nella sua opera monumentale *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, nella quale Kern persegue l'analogo obiettivo di fornire direttive utili all'interpretazione della svolta epocale. Ispirato dai lavori della psichiatria fenomenologica di Eugène Minkowski, Kern indaga i cambiamenti intervenuti nella percezione del tempo e dello spazio, categorie fondamentali per comprendere lo sviluppo culturale tipico di un periodo storico e il modo in cui gli uomini fanno esperienza della realtà; analizza le trasformazioni delle idee di tempo e spazio attraverso la coesistenza di certe produzioni tecnologiche, artistiche, intellettuali, nella convinzione che questo suo «metodo di raggruppamento di sviluppi tematicamente correlati privi di un evidente legame causale [metodo analogico, NdR], ha talvolta condotto alla scoperta di un legame» (Kern, 1995, p. 14). Entrambi i pensatori si avventurano alla ricerca dell'unità spirituale di un'epoca a partire dai modi in cui gli uomini strutturano le dimensioni della realtà e si muovono in esse. L'uomo sperimenta in modo acuto la sua condizione di spaesamento e di estraneità, allorché gli smottamenti socioculturali ne incrinano l'immagine del mondo, legata alla concezione della realtà proposta dal Positivismo. Quest'ultima risulta insufficiente e insieme ad essa vengono messi in discussione il realismo ingenuo, l'ottimismo progressista, l'ideale estetico della rappresentazione mimetica. Dalla *Giovane Vienna* di Schnitzler e Hofmannsthal al *Cavaliere azzurro* di Kandinskij e Marc, le formazioni artistiche e intellettuali tematizzano la crisi, dando voce alla *Stimmung* dell'Europa prebellica. La sfiducia nei confronti della realtà data si tramuta in una ricerca della "vera realtà", quella sostanziale, nascosta sotto la menzogna dei dati di fatto. (cfr. De Micheli, 1978; Kandel, 2012). È in questo scenario che bisogna inquadrare il tentativo di ampliamento del concetto di realtà da parte della fenomenologia, che razionalizza la suddetta sfiducia, e dell'espressionismo, che la spinge a livelli parossistici fino a consegnarsi all'irreale. Entrambi, sospinti dal dubbio, si pongono come movimenti di rottura, antidogmatici, in contrasto con ogni feticismo nei confronti dei saperi (cfr. Schutz, 1995).

L'assenso sull'assunto di un mondo indipendente dal soggetto è revocato: è a partire dalla soggettività che si accede alle cose e ad essa si fa costantemente riferimento. L'incursione espressionista nelle profondità umane conduce a una deformazione violenta del reale, sostenuta dalla fede incondizionata nella creatività del soggetto. Allo stesso tempo, il metodo fenomenologico, mettendo fuori circuito il mondo dato, può essere interpretato come «immersione radicale nella soggettività» (cfr. Fellmann, 2020, p. 50), in particolare dopo il salto nell'idealismo compiuto da Husserl con la stesura delle *Idee*, da cui emerge la concezione della coscienza assoluta come fondamento ultimo del senso.

Fellmann, da parte sua, insiste sull'atteggiamento dialettico, definito «realizzazione derealizzante» (cfr. Fellmann, 2020), che accomuna i due movimenti, mostrando il *fil rouge* che tiene insieme la rivelazione d'essenza nel fenomenologo e l'intuizione della forma pura nell'artista. Per dar prova di questa linea di pensiero condivisa, Fellmann fa ricorso alla *Lettera di Lord Chandos* di Hugo von Hofmannsthal, precursore dell'espressionismo letterario e poeta molto ammirato da Husserl. La *Lettera* è un testo straniante, che tocca le vette della decostruzione espressionista, reca in sé echi del decadentismo neoromantico e rimanda a istanze moderniste. Quest'opera è portata come esempio della connessione tra la sensibilità fenomenologica e la poetica espressionista nel descrivere la peculiare esperienza del soggetto moderno. La perdita della realtà da parte di Lord Chandos è in linea con la sospensione dell'atteggiamento naturale nei confronti del mondo, che svela

una dimensione più profonda di accesso alle cose. Così commenta Fellmann: «Husserl ha interpretato la posizione eccentrica del soggetto poetico descritta da Hofmannsthal, come *pendant* della purificazione della coscienza che il filosofo attua nella riduzione» (Fellmann, 2020, p. 69). Il soggetto si distanzia dalle cose del mondo e al contempo, in un paradosso epifanico, ne è attraversato. In questo modo si svelano l'unità di interiorità ed exteriorità e la dinamica relazionale del reale. La perdita di pregnanza degli abituali criteri di giudizio, che orientano la vita quotidiana, conduce ad una impossibilità di contenere l'esperienza all'interno dei concetti e ad una sfiducia nei confronti del linguaggio stesso, per cui Lord Chandos smette di scrivere. Tuttavia, l'artista non smette di cercare modi di comunicare – dall'*Urlo* figurativo di Munch a quello poetico di Trakl, dall'opera non conclusa di Musil a quella non decifrabile di Walser –, il disfacimento della realtà del soggetto moderno.

Nella prefazione dedicata, fiore all'occhiello dell'edizione italiana, Fellmann conferma la fiducia nelle tesi e nel metodo proposti nella prima stesura di *Fenomenologia ed Espressionismo*, ribadendo la validità del suo modello di lettura delle svolte epocali. Su questo modello si appresta a descrivere il passaggio dal Ventesimo al Ventunesimo secolo e i modi in cui viene ad articolarsi il rapporto con la realtà. L'avvento della rete e dei nuovi media digitali ha indotto mutamenti radicali assimilabili, in termini di importanza, alla rivoluzione gutenberghiana. Nell'epoca attuale, che Fellmann sottolinea essere improntata al predominio dei segni, emergono nuove complessità e crisi di senso. La configurazione del reale nello scenario contemporaneo si gioca nell'interazione tra i diversi livelli della realtà "reale" e mediale e le nuove forme di individualismo espressivo. Tra lo svuotamento delle grandi narrazioni e il moltiplicarsi dei criteri di orientamento nel rapporto con la realtà, la fenomenologia e l'espressionismo si ripresentano in forma rinnovata. Essi possono offrire «categorie di cui l'attuale mondo digitale ha urgentemente bisogno per poter interpretare correttamente i segni del suo tempo» (Fellmann, 2020, p. 45). Rispetto agli inizi del Novecento, il progetto husserliano di fondare una filosofia rigorosa si è dissolto nella moltitudine delle scienze della cultura, così come il grande impeto espressionista che coniugava la dimensione etica ed estetica nella creazione di un "assolutamente altro" è stato scalzato da altre correnti stilistiche, senza tuttavia estinguersi. «Fenomenologia ed espressionismo vivono ancora nel sentimento vitale del nostro tempo, sempre di nuovo, senza fine» (ivi, p. 37). Essi non si sono esauriti nella parabola storica che li ha visti protagonisti. Si sono diramati in modo trasversale, riversandosi nelle più diverse correnti di pensiero. La capacità di visione e la sensibilità nel cogliere il sentimento vitale di un'epoca hanno continuato a fluire in modo sotterraneo e capillare. In effetti, la fenomenologia ha informato di sé le discipline umane e sociali, dalla psichiatria alla sociologia, intrecciandosi con il discorso artistico e letterario; l'espressionismo ha rappresentato il grande sfondo sul quale le avanguardie storiche si sono articolate, offrendo intuizioni che sono state assunte come ipotesi di partenza di alcuni filoni della ricerca scientifica. Ancora oggi si rivelano foriere di possibilità euristiche: la fenomenologia non smette di presentarsi come «teoria del mondo della vita», l'espressionismo come «teoria dell'individualismo espressivo» (ibidem).

Quest'opera è densa e prismatica allo stesso modo in cui lo è l'intera esperienza intellettuale dell'autore, come testimoniano le declinazioni del suo pensiero in senso fenomenologico, ermeneutico, storicistico, antropologico. Le tensioni che attraversano il testo lo rendono un prodotto attuale, programmaticamente aperto, ricettivo rispetto alle risonanze del nostro tempo e ai relativi problemi conoscitivi. La riflessione avanza lungo

la dialettica tra realtà e possibilità ed esorta a uno spostamento intellettuale perpetuo, spingendo il lettore sempre un passo oltre, sul crinale del dubbio e della domanda ulteriore, coerentemente con i modi di procedere della fenomenologia e dell'espressionismo.

Fellmann è scomparso nel 2019; questa edizione italiana della sua opera è l'ultima impronta del suo generoso cammino intellettuale.

References

De Micheli, M. (1978). *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Milano: Feltrinelli.

Hoffmansthal, H. von (2018). *Lettera di Lord Chandos*. Milano: BUR Rizzoli.

Husserl, E. (2002). *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*. Torino: Einaudi.

Kandel, E. (2012). *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla Grande Vienna ai giorni nostri*. Milano: Raffaello Cortina.

Kern, S. (1995). *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*. Bologna: Il Mulino.

Schapp, W. (2017). *Reti di storie. L'essere dell'uomo e della cosa*. Milano – Udine: Mimesis.

Schutz, A. (1995). *Don Chisciotte e il problema della realtà*. Roma: Armando Armando.

About the author

Erika Filardo è laureata in Sociologia presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Si occupa della relazione tra dimensione esistenziale, estetica e narrativa nell'ambito della sociologia dei processi culturali e comunicativi. Ha scritto per riviste scientifiche e culturali. Suoi racconti e poesie sono stati pubblicati su lit-blog e antologie.

Funes. Journal of Narratives and Social Sciences

Year 2020 Volume 4

published online 18th December 2020

<http://www.serena.unina.it/index.php/funes>