

Numéro 10  
Automne 2016

**DOSSIER MONOGRAPHIQUE :**

# Les stéréotypes dans la construction des identités nationales depuis une perspective transnationale

**COORDINATRICES :**  
**Géraldine GALEOTE**  
**Maitane OSTOLAZA**

**Iberic@**



**Revue Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines**

Institut d'Etudes Hispaniques  
Université Paris-Sorbonne Paris IV

31, rue Gay-Lussac, 75005 Paris  
Courriel iberical@paris-sorbonne.fr  
Site web iberical.paris-sorbonne.fr

**Rédactrice en chef**

Corinne Cristini

**Coordinatrices**

Géraldine Galeote

Maitane Ostolaza

**Secrétaire de rédaction**

Renée-Clémentine Lucien

**Auteurs**

Jefferson Agostini Mello  
Mercedes Álvarez San Román  
Julie Amiot-Guillouet  
Maria Araújo Silva  
Christian Boyer  
Bénédicte Brémard  
Cécile Brochard

Isabelle Cabrol  
Evelyne Coutel  
Corinne Cristini  
Xavier Escudero  
Martine Heredia  
Ralf Junkerjürgen  
Maud Le Guellec

Renée-Clémentine Lucien  
Camille Pouzol  
Véronique Pugibet  
Samuel Rodríguez  
Vinciane Trancart

**Relecteurs**

Irina Enache  
Alessandro Pucci

**Metteur en page**

Alessandro Pucci

**Couverture**

« *Carmen, la gitanilla* » de J.-G. CABROL

Copyright © 2016 Revue Iberic@l

*Toute autre utilisation, reproduction, diffusion, publication ou retransmission du contenu est strictement interdite sans l'autorisation écrite du détenteur des droits d'auteur.*

I.S.S.N. 2260-2534

# Sommaire

I/ Dossier monographique :

- 9 Introduction**  
Géraldine Galeote  
Sara Álvarez-Pérez
- 29 La noción de comunitarización y la traducción: integración, formación y exclusión de estereotipos y referentes culturales**  
Rosalia Barcia Malphettes
- 41 Nationalistes autoritaires espagnols et nationalisme intégral maurrassien : les stéréotypes sur l'Action Française en Espagne**  
Hélène Dewaele Valderrábano
- 55 Les stéréotypes comme outils d'exportation des identités nationales à travers les politiques touristiques espagnole et basque**  
Géraldine Galeote
- 73 Españoladas y estereotipos cinematográficos: algunas consideraciones sobre su recepción en la España de los años veinte**  
Marta García Carrión
- 87 Imagology: On using ethnicity to make sense of the world**  
Joep Leerssen
- 107 Stéréotypes et discours journalistiques au Pays basque pendant la Guerre d'Espagne (1936 -1939)**  
Severiano Rojo Hernandez

- 137 **¿Estereotipos banales? Una razón y varias propuestas para tomarse en serio la caracterización nacional**  
Jorge Villaverde

II/ Varia :

- 159 **“Usted no puede hacer de *vamp*” Identidad nacional y roles femeninos en las entrevistas cinematográficas españolas (1926-1945)**  
Evelyne Coutel
- 175 **Las Pinturas negras de Goya bajo la luz de Jean Laurent**  
Raquel Esteban Vega
- 187 **Memorias de catástrofes en *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 2010)**  
Véronique Pugibet
- 207 **La casa de Goya en la Quinta del Sordo, en 1828**  
Carlos Teixidor Cadenas (Conservador)

III/ Documents :

- 217 **Carlos Belmonte Grey**  
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

IV/ Comptes-rendus :

- 225 **Compte rendu de : da Silva, Alberto, *Genre et dictature dans le cinéma brésilien : les films d'Ana Carolina et Arnaldo Jabor*, Paris, Éditions Hispaniques, 2016**  
Fernando Curopos
- 229 **Compte rendu de : Pinto, Joaquim ; Leonel, Nuno, *Le Chant d'une île*, 2015, 1h43**  
Fernando Curopos
- 231 **Compte rendu de : Manuelle Peloille, *Positionnement politique en temps de crise. Sur la réception du fascisme italien (1922-1929)*, Uzès, Inclinaison, 2015, 451 p.**  
Hélène Dewaele
- 233 **De Lucas Javier, *Méditerranée: El naufragio de Europa***  
Géraldine Galeote





**I/ Dossier monographique :**

**Les stéréotypes dans la construction  
des identités nationales depuis  
une perspective transnational**





# Introduction

**Géraldine Galeote**

*Université Paris-Sorbonne*

Alors que le processus de mondialisation a connu une réelle accélération lors des deux derniers siècles, nous assistons, de manière parallèle, à l'émergence de débats récurrents autour de la notion d'identité nationale, dans la plupart des pays européens. La question des identités nationales est ainsi devenue une question centrale dans nos sociétés actuelles. Toutefois, la généralisation de ce phénomène ne signifie pas qu'il faille en faire une lecture simplifiée puisqu'il s'agit d'une réalité polymorphe et mouvante. Ce qui fonde l'identité est non seulement la représentation commune mais aussi le fait différentiel. Le « nous » qui est à la base des identités nationales a besoin de l'« autre ». L'identité repose sur les représentations de la réalité, sur un processus de sémiotisation de celle-ci. C'est avant tout une perception. Les membres d'un groupe pensent avoir une identité commune car ils partagent une même représentation de la réalité. L'identité est ainsi une construction qui s'inscrit dans un processus historique, généralement autour d'un mythe fondateur. Néanmoins, lorsqu'une représentation de l'autre comme différent vient renforcer cette construction identitaire fondée sur ce qui est commun, il existe alors un réel danger de voir émerger des constructions mettant en avant des différences ontologiques.

Si le concept d'identité renferme de multiples aspects, celui de nation s'avère tout aussi complexe. Tel que l'a écrit Paul Valéry : « Toutes les nations ont des raisons présentes, ou passées, ou futures de se croire incomparables [...]. Mais le fait essentiel qui les constitue, leur principe d'existence, le lien interne qui enchaîne entre eux les individus d'un peuple, et les générations entre elles, n'est pas, dans les diverses nations, de la même nature. Tantôt la race, tantôt la langue, tantôt le territoire, tantôt les souvenirs, tantôt les intérêts, instituent diversement l'unité nationale d'une agglomération humaine organisée. La cause profonde de tel groupement peut être d'espèce toute différente de la cause de tel autre ». Afin de rationaliser ce caractère complexe, nous pourrions nous référer à la classification du politologue et sociologue Gil Delannoi, qui a théorisé la distinction entre la nation politique et la nation culturelle, sans pour autant en faire un compartimentage imperméable. La nation politique reposerait sur les droits et les devoirs à accepter et à respecter. La nation culturelle

correspondrait davantage aux éléments évoqués par Paul Valéry, à savoir la langue, l'histoire, les règles de conduite, la politesse, la religion, la géographie, par exemple. Sur la base de cette distinction, des nations culturelles peuvent ne pas avoir d'existence politique et inversement, des nations politiques peuvent ne pas être des nations culturelles. De même, une nation politique peut inclure diverses nations culturelles, tel que cela se produit en Espagne.

Nous avons initié, en septembre 2015, un travail de recherche sur la construction des identités nationales en Espagne/Europe (XIXe-XXIe siècles), au sein de l'axe IBERHIS – Histoire et Culture des Mondes Ibériques – du laboratoire du CRIMIC, en collaboration avec des chercheurs d'autres universités françaises et espagnoles afin d'apporter de nouvelles analyses sur cette question qui fait débat. La perspective d'un nouveau regard nous a amenés à nous intéresser à la question des stéréotypes depuis une perspective transnationale. Nos recherches adoptent une approche transdisciplinaire (histoire, sociologie, droit, science politique) du fait des spécialités de chacun des membres du groupe de recherche et traitent de la question des stéréotypes au-delà des frontières de l'Espagne, dans un cadre européen. Il s'agit ainsi d'analyser les processus de construction et d'élaboration des stéréotypes, mais également les processus de réappropriation de ceux-ci (réception, incorporation et/ou manipulation). Cette approche va nous permettre d'analyser l'articulation entre les identités nationales au sein de l'Europe, entre ces dernières et les identités régionales mais aussi, d'une manière plus recentrée, entre des groupes à une échelle plus réduite. De même, nous interrogerons la notion de fracture au sein de ces identités nationales. Le caractère global que nous souhaitons donner à nos recherches a pour objectif de mieux appréhender la question des stéréotypes dans son ensemble et depuis ses diverses manifestations, puisqu'il s'agira in fine de participer à la théorisation de ce concept multiforme, ainsi qu'à l'étude de ses implications sur la construction des identités nationales.

La première manifestation scientifique, qui fut organisée à l'Université de Paris-Sorbonne le 19 février 2016, prit la forme d'une journée d'études sur le thème « les stéréotypes dans la construction des identités nationales : nouveaux regards ». Nous avons choisi de débiter notre travail collectif par une réflexion théorique autour de la notion de « stéréotype » avec les conférences de Joep Leerssen (Université d'Amsterdam), Benjamín Tejerina (Université du Pays basque) et Ferran Archilés (Université de Valencia).

Les chercheurs ayant travaillé sur les stéréotypes s'accordent à dire qu'il s'agit d'une notion difficile à appréhender, aux contours flous et avec des fonctions diverses. Cliché, poncif, idée reçue, lieu commun, opinion, image, représentation, croyance, doxa, autant de termes qui lui sont associés, voire utilisés indistinctement pour y faire référence. Roland Barthes écrit, dans son ouvrage *Roland Barthes par Roland Barthes* : « La vérité est dans la consistance, dit Poe (Eurêka). Donc, celui qui ne supporte pas la consistance se ferme à une éthique de la vérité ; il lâche le mot, la proposition, l'idée, dès qu'ils prennent et passent à l'état de solide, de stéréotype (stéréos veut dire solide) ». Le stéréotype est-il alors une solidification de la pensée, dans le sens d'immobilisation, tel que l'affirme Roland Barthes ? N'est-il finalement qu'un élément de confort identitaire pour les membres du groupe ou de la communauté qui l'utilisent ? Peut-il devenir un symbole identitaire et/ou participer à la construction d'une « communauté imaginée », pour reprendre la formule de Benedict Anderson ? Quelle est l'articulation entre stéréotypes et identité nationale ? Tous ces questionnements sont au cœur de notre travail de recherches.

Le présent volume est un prolongement de la journée d'études organisée au sein d'Iberhis sur la problématique des stéréotypes dans la construction des identités nationales. Il vise à nourrir notre réflexion collective, tant depuis une perspective théorique qu'appliquée. Il ne prétend en aucun cas à l'exhaustivité mais souhaite initier des pistes de travail depuis une approche transdisciplinaire et transnationale. Ainsi, Joep Leerssen, Jorge Villaverde et Andrea Fernández-Montesinos offrent une réflexion méthodologique et théorique sur l'étude des stéréotypes. Joep Leerssen, dans son article *Imagology: On using ethnicity to make sense of the world*, analyse la théorie et la méthode de l'imagologie par le biais des évolutions récentes qui constituent de nouvelles approches en la matière. L'étude imagologique va permettre la déconstruction du discours essentialiste sur la nation et l'ethnicité. L'article de Jorge Villaverde, *¿Estereotipos banales? Una razón y varias propuestas para tomarse en serio la caracterización nacional*, s'inscrit dans la continuité du travail de Joep Leerssen puisqu'il met en exergue le bien-fondé de l'approche imagologique en analysant les carences de divers autres courants académiques relatifs à la question nationale, depuis la perspective des stéréotypes. Il propose également une analyse extrêmement intéressante de la place et du rôle joué par ceux-ci dans nos sociétés. De manière complémentaire, Andrea Fernández-Montesinos, après avoir montré l'influence des stéréotypes sur les représentations sociales, analyse, dans son article intitulé *Los estereotipos: definición y funciones*, les éléments qu'elle considère comme essentiels pour établir une définition de ce concept et en souligne les principales fonctions dans les interactions sociales.

Ce volume offre également une analyse du rôle des stéréotypes dans la construction des identités nationales à travers des études de cas. Nous pouvons, en particulier, percevoir dans cette approche appliquée les processus d'instrumentalisation des stéréotypes. Ainsi, Severiano Rojo Hernández, dans son article intitulé *Stéréotypes et discours journalistiques au Pays basque pendant la Guerre d'Espagne (1936-1939)*, propose une analyse très pointue des représentations de l'ennemi et du héros antifasciste au cours de la Guerre d'Espagne (1936-1939), en mettant en exergue les processus de stéréotypage à l'œuvre dans la presse basque. Toutefois, la presse ne représente pas l'unique support utilisé pour véhiculer des stéréotypes dans la construction des identités nationales. Sara Álvarez-Pérez observe, dans son article intitulé *La imagen del pueblo vasco en el plan Zona Especial Norte (España, 1983): un análisis desde la perspectiva de los estereotipos*, les procédés du langage politique pour créer, reproduire, actualiser et instrumentaliser certains stéréotypes ayant pour but de faire de la propagande et de renforcer les liens de sécurité nationale. La construction nationale binaire qui en découle vient consolider les liens de l'endogroupe. C'est également cette stéréotypisation de l'Autre qu'analyse Hélène Dewaele dans son article *Nationalistes autoritaires espagnols et nationalisme intégral maurrassien : les stéréotypes sur l'Action Française en Espagne*. Elle propose une étude des représentations stéréotypées francophobes sur l'Action Française par les nationalistes espagnols, de la dictature de Primo de Rivera à la Guerre Civile, et montre qu'elles furent élaborées dans le but d'articuler un roman national catholique. Le domaine fictionnel participe aussi à la création et à la diffusion d'images identitaires stéréotypées. Marta García Carrión analyse, dans son article *Españoladas y estereotipos cinematográficos: algunas consideraciones sobre su recepción en la España de los años veinte*, les stéréotypes relatifs à « l'espagnolité » présents dans les films non produits en Espagne, mais qui furent diffusés sur les écrans espagnols, dans les années mille neuf cent vingt. Ce travail offre une analyse de la problématique à partir de la réception des films dans la société espagnole (journalistes, critiques cinématographiques et intellectuels). Cette approche novatrice permet d'ouvrir de nouvelles

perspectives dans la compréhension du processus de réception des stéréotypes par la communauté qui fait l'objet du stéréotypage.

La construction stéréotypée peut aussi correspondre à une mise en récit d'une identité nationale à exporter. Dans ce cas, le créateur de l'image stéréotypée d'une identité nationale n'est pas un groupe exogène mais le groupe concerné lui-même. Géraldine Galeote analyse ainsi, dans son article *Les stéréotypes comme outils d'exportation des identités nationales à travers les politiques touristiques espagnole et basque*, comment les acteurs politiques espagnols ont volontairement créé une construction stéréotypée nationale, par le biais du tourisme, à des fins économiques. Elle montre également que la Communauté autonome du Pays basque, menant une politique de différenciation depuis ses instances de gouvernement, aux fins d'asseoir la présence du Pays basque au niveau international, a développé des stéréotypes spécifiques, qui prennent le contre-pied de ceux associés à l'Espagne, dans une dynamique identitaire. Enfin, Rosalía Barcía Malphettes, dans son article *La noción de comunitarización y la traducción: integración, formación y exclusión de estereotipos y referentes culturales*, propose un travail depuis une perspective européenne, à travers le concept de « communautarisation » dans la pratique traductologique au sein de l'Union européenne. Le langage, en tant que système de signification, peut activer une construction idéologique qui fonde l'identité. Ainsi, cet article analyse comment la traduction permet de passer d'une identité culturelle à une autre à travers la langue et constitue, dès lors, un espace dans lequel peuvent émerger des constructions identitaires stéréotypées.

Si Barthes avait raison de citer Poe quand il affirmait que la vérité se trouve dans la consistance (cf. *supra*), alors la consistance de ces études, qui mettent en exergue le lien étroit entre la notion de « stéréotype » et celle « d'identité nationale », souligne l'importance de poursuivre nos recherches sur cette voie complexe, dans une perspective résolument collective, transdisciplinaire et transnationale.

# La imagen del pueblo vasco en el plan Zona Especial Norte (España, 1983): un análisis desde la perspectiva de los estereotipos

**Sara Álvarez-Pérez**

*Universidad Paris-Sorbonne, CRIMIC, Iberhis*

**Resumen:** En este artículo analizaremos cómo, desde el ámbito político, se crean, reproducen, actualizan e instrumentalizan determinados estereotipos con fines propagandísticos y de seguridad nacional. Estos estereotipos, cuya naturaleza y origen esclareceremos, facilitan la conceptualización de los actores sociales que participan del fenómeno del terrorismo, además de reforzar la construcción de la identidad nacional en términos binarios (Nosotros vs. Ellos), instando a la ciudadanía a adscribirse en un eje polarizado que contribuiría a consolidar los lazos del endogrupo. La base del análisis la constituye el plan Zona Especial Norte, un plan de seguridad ciudadana ideado por el Ministerio del Interior del gobierno de España en febrero de 1983 y difundido en

las comisarías de todo el país, en un contexto de violencia terrorista intensa y un gobierno preocupado por desmentir la idea de que la izquierda española practica políticas antiterroristas laxas.

**Palabras claves:** Estereotipos, Nacionalismo, Violencia, Terrorismo, Contraterrorismo, Antiterrorismo, Lucha antiterrorista, Gobierno socialista español, Vascos, Plan Zona Especial Norte, Seguridad ciudadana.

**Résumé :** Dans cet article, nous analyserons de quelle manière le langage politique crée, reproduit, actualise et instrumentalise certains stéréotypes ayant pour but de faire de la propagande et de renforcer les liens de sécurité nationale. Ces

stéréotypes, dont nous allons définir la nature et l'origine, rendent plus simple la conceptualisation des acteurs sociaux qui participent au phénomène du terrorisme. En outre, ils renforcent la construction de l'identité nationale dans des termes binaires (Nous vs. Eux), en exigeant des citoyens qu'ils s'inscrivent dans un axe polarisé qui contribuerait à consolider les liens de l'endogroupe. La base de l'analyse est constituée par le plan Zone Spéciale Nord, un plan de sécurité citoyenne conçu par le ministère de l'Intérieur

espagnol, en février 1983, et diffusé par les commissariats dans tout le pays, dans un contexte de violence terroriste intense et d'un gouvernement préoccupé par le démenti de l'idée que la gauche espagnole est laxiste à l'égard du terrorisme.

**Mots-clés :** Stéréotypes, Nationalisme, Violence, Terrorisme, Contre-terrorisme, Anti-terrorisme, Lutte antiterroriste, Gouvernement socialiste espagnol, Basques, Plan Zone Spéciale Nord, Sécurité citoyenne.

---

## Introducción: ¿Qué es el plan Zona Especial Norte?

La lucha antiterrorista también se libra en el campo de batalla del lenguaje. Los gobiernos, en su intento por lograr la unanimidad de la sociedad y la adscripción de la ciudadanía a sus políticas antiterroristas, a menudo reproducen ideas estereotipadas de los actores que intervienen en el fenómeno terrorista, además de reflejar determinadas visiones tópicas en lo que a las representaciones de la identidad nacional se refiere.

En este artículo presentaremos las conclusiones del análisis de las representaciones del pueblo vasco reflejadas en el plan Zona Especial Norte (o plan ZEN), un plan de seguridad ciudadana concebido por el Ministerio del Interior, dirigido entonces por José Barrionuevo, en febrero de 1983. Con este plan, aprobado sin tramitación parlamentaria, el gobierno pretendía avanzar en el desarrollo de una legislación antiterrorista, que culminaría con la promulgación de la Ley 9/1984 contra la actuación de bandas armadas y elementos terroristas y de desarrollo del artículo 55.2 de la Constitución, al mismo tiempo que proyectaba una imagen reactiva en lo que a la amenaza terrorista se refiere, ante las acusaciones de inacción por parte de la derecha.

Tanto el plan Zona Especial Norte como la ley 9/1984, conocida como "ley antiterrorista", fueron objeto de recursos ante el Tribunal Constitucional por parte de los parlamentos catalán y vasco en 1987 y varios de sus artículos fueron declarados inconstitucionales<sup>1</sup>. Asimismo, miembros destacados del entorno político vasco criticaron con dureza el plan ZEN, por considerar que había sido impuesto sin tramitación parlamentaria y sin la aprobación del gobierno autonómico vasco.

---

<sup>1</sup> *Sentencia del Tribunal Constitucional 199/1987, de 16 de diciembre de 1987*, Boletín Oficial del Estado núm. 7, de 8 de enero de 1988.

Consideraban, además, que el documento reflejaba una imagen estigmatizada de los vascos. Por poner un ejemplo, citaremos un artículo de Eduardo Uriarte<sup>2</sup> publicado en el diario *El País*:

Por muy excelente trabajo que en un gabinete ministerial pueda parecer el plan ZEN, lo cierto es que aquí, donde se va a aplicar, la zona norte vista desde Madrid -como si no tuviéramos nombre propio-, ha recibido sus contestaciones. [...] El plan olvida algo que, por lo repetido, debería ir en recuadro: las actuaciones policiales del pasado han dado más militantes a ETA que todos los panfletos escritos desde Sabino Arana. [...] El plan ZEN, plagado de normas e indicaciones técnicas, carece de un fundamento previo sobre el marco en que la acción se va a ejercer. En este sentido, las breves deducciones históricas, políticas o sociológicas, nunca análisis, rozan la frivolidad en su simpleza, o sencillamente la ignorancia<sup>3</sup>.

Más allá del valor jurídico de este plan —que, como decimos, careció de tramitación parlamentaria y cuya finalidad fue la distribución en las comisarías de todo el país, especialmente del País Vasco y Navarra—, en este artículo nos interesaremos por los mecanismos de creación y de reproducción de estereotipos —articulados en torno a las representaciones del pueblo vasco— que se despliegan en el plan Zona Especial Norte, y analizaremos en qué medida estos mecanismos se apoyan en estereotipos preexistentes, vehiculados mediante el discurso de la historia del pueblo vasco y consolidados en el imaginario español de finales del siglo XX.

El plan ZEN es material reservado y, según la legislación vigente, no se permite la consulta del documento por ser “información clasificada para desempeñar servicios, tareas o cometidos oficiales<sup>4</sup>”. El documento empleado en este estudio es una versión disponible en Internet, probablemente fruto de una filtración<sup>5</sup>.

## 1 - El papel de los estereotipos en la construcción de la identidad nacional: el caso del nacionalismo vasco

Entendemos identidad nacional, siguiendo a Anthony Smith, como un concepto amplio y multidimensional estrechamente vinculado con el nacionalismo, la ideología, la lengua, las emociones y la construcción simbólica del individuo y de las sociedades. Es decir, la construcción de la identidad nacional no estaría basada meramente en una voluntad política —esto es, de organización de la polis, de las sociedades humanas o de los Estados—, sino en una operación mucho más amplia

2 Eduardo Uriarte (Sevilla, 1945) fue condenado a muerte en el conocido como Proceso de Burgos (1970) y posteriormente absuelto. Es uno de los fundadores del partido político Euskadiko Ezkerra.

3 URIARTE, Eduardo (1983): “Consideraciones sobre el plan ZEN”, *El País*, 9 agosto 1983 [En línea]. Consultado el 22 marzo 2016. URL: [http://elpais.com/diario/1983/08/09/espana/429228004\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1983/08/09/espana/429228004_850215.html)

4 Cita del informe de la Secretaría de Estado de Seguridad, recibido por la autora de este artículo el 22 de junio de 2016.

5 PLAN ZONA ESPECIAL NORTE, Ministerio del Interior, Gobierno de España, febrero de 1983. [En línea] Consultado el 22 marzo 2016. URL: [https://borrokagaraia.files.wordpress.com/2013/08/plan\\_zen.pdf](https://borrokagaraia.files.wordpress.com/2013/08/plan_zen.pdf)

que abarcaría otras dimensiones del ser humano, en las que la lengua, las emociones y la construcción del individuo en colectividad cobran una importancia primordial<sup>6</sup>. Como leemos en la entrada “identidad” del Diccionario político y social del siglo XX español:

“[la identidad] opera preferentemente en el campo de lo simbólico y su misión fundamental sería la producción de significado en la vida real de las personas, de sentido grupal en ciertas manifestaciones colectivas, de coherencia de trayectoria, de cohesión social, de solidaridad intergrupal y de proyecto de vida en común<sup>7</sup>”.

La construcción de la identidad nacional vasca, asentada sobre los pilares del nacionalismo y del tradicionalismo, hiende sus pilares en el siglo XIX. La historiografía marca el siglo de la industrialización como el punto de origen del nacionalismo vasco tal y como lo concebimos actualmente —a pesar de que este nacionalismo decimonónico hiende sus raíces y asienta su legitimidad en un pasado mitificado—. Como apunta Fernando Wulff:

Las Vascongadas experimentan [en el siglo XIX] un proceso de industrialización y un enriquecimiento intensos —inseparables de su papel en la economía política y el proteccionismo español y de la llegada de trabajadores de otras zonas españolas— que produce cambios de todo tipo. Con emigrantes y capitales llegan más representantes de ideologías y comportamientos sociales “modernos” que, desde el catolicismo integrista, sólo podían ser entendidos en perspectivas de amenaza<sup>8</sup>.

Podemos atisbar en este regreso a los proto-orígenes un sentimiento de “amenaza de la modernidad”<sup>9</sup> y una operación de “búsqueda de las raíces”, entroncada con el resurgimiento de los nacionalismos a finales del siglo XIX, en el marco de la crisis del pensamiento español surgida tras 1898 y del proceso industrializador, concentrado en España en las costas septentrional, catalana y levantina. Así, los movimientos migratorios de raíz económica ocurridos en el interior de la Península, consecuencia de la concentración de la industria en determinadas zonas septentrionales del país, conllevan el surgimiento de una nueva categoría de interacciones sociales que confrontan a seres procedentes de diferentes zonas de España, con sus costumbres y sus maneras de hacer particulares. Estas migraciones económicas a menudo tienen por consecuencia que la población autóctona se vea en la necesidad de adaptarse a una nueva realidad circundante, lo cual puede provocar un movimiento de “atrincheramiento” en su propia identidad social. Podemos ver en este atrincheramiento, en este cierre de filas, el germen del llamado “tradicionalismo vasco”, cuyo mayor exponente es la obra de Sabino Arana.

Los nacionalismos catalán y vasco se nutrieron, en un principio, de los planteamientos tradicionalistas [...] Sabino Arana expresó la unidad indisoluble entre el

---

6 SMITH, Anthony, *The ethnics origins of nations*, Oxford, Blackwell, 1986, pág. 31.

7 FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier, *Diccionario político y social del siglo XX español*, Madrid, Alianza editorial, 2008, Entrada “identidad”, pág. 725.

8 WULFF, Fernando, *Las esencias patrias. Historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*, Barcelona, Crítica, 2003, págs. 155-156.

9 HOBBSAWN, Eric, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Madrid, Crítica, 2000, pág. 123.



programa político y la religión católica en el lema “Dios y ley tradicional” [...] e identificó a la nación vasca con la raza y la lengua<sup>10</sup>.

La pervivencia historiográfica de esta imagen del pueblo vasco como “tradicional” y como reserva de la “pureza racial” (estereotipo de tinte aranista) se vehicula a lo largo del siglo XX mediante la ideología subyacente al discurso historiográfico franquista. En este modelo historiográfico, se reproducía la idea del vasco como ser esencial, puro, incólume y tradicional, no invadido por celtas, romanos, visigodos, bárbaros o árabes, pueblos todos que contaminaron —junto con los judíos— a los españoles<sup>11</sup>. La imagen de lo vasco que da Sabino Arana en sus obras se puede trasponer a la idea de España que la historiografía franquista quiere alumbrar, y es ahí donde podemos encontrar el paralelismo que justificaría este estereotipo vasco que pervive a día de hoy<sup>12</sup>.

Esta limitación del prisma historiográfico español contrasta con la proliferación y la calidad de los estudios acerca del nacionalismo vasco realizados en Europa —allá donde las ramas no impiden ver el bosque, y allá donde las pasiones, los andamiajes propios con los que se construye la identidad nacional del historiador o historiadora, no son cuestiones a resolver—<sup>13</sup>.

Así, consideramos que el origen de este estereotipo de lo vasco como algo esencialmente distinto, claramente diferenciable de lo español, emana de dos ejes: por un lado, factores económico-políticos (las migraciones internas del siglo XIX, producto de la revolución industrial y germen de lo que Sabino Arana llamó “maketania”<sup>14</sup>) y, por otro lado, factores ligados a la producción de una historiografía que conceptualiza lo vasco con unas características que podemos calificar de “esencializadoras”: lealtad, valentía, tradicionalismo, sinceridad, rudeza agreste. La historiografía franquista, como decíamos, ha contribuido a reforzar esta operación de atribución de una identidad nacional en un contexto de cambio histórico relevante, con el fin de salvar la crisis de conciencia en un marco poscolonial.

Las bases ideológicas del franquismo retomaron precisamente esta concepción de la identidad nacional basada en esencialismos, ante la necesidad de reconstruir un “nosotros” roto por la guerra (un “nosotros” mutilado, en el que los “otros” fueron depurados: una de las dos Españas no tenía cabida). Esta idea se refleja en el plan ZEN en una dicotomía entre el “Vosotros” (vascos buenos) y el “Ellos” (terroristas que se ven despojados de su naturaleza vasca, porque el tradicionalismo vasco estaría reñido con la delincuencia que se quiere común y despolitizada de las bandas terroristas).

El procedimiento de construcción de la identidad nacional en base a claves esencializadoras es compartido por el proyecto aranista y por la matriz ideológica franquista:

Es un procedimiento que ya conocemos y también presente en los modelos catalán y vasco, el que se aplica ahora *a fortiori*: aquella esencia patriótica perdida, derrotada o desvaída durante siglos tras

---

10 FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier (ed.) (2008): *Diccionario político y social del siglo XX español*, op. cit., 2008, Entrada “tradicionalismo”, pág. 1165.

11 WULFF, Fernando (2003): *Las esencias patrias*, op. cit., pág. 157.

12 Podemos encontrar excelentes y pormenorizados resúmenes y comentarios de las *Obras completas* de Sabino Arana en: WULFF, Fernando, *Las esencias patrias*, op. cit.

13 “La situación del País Vasco en el posfranquismo, tanto en lo referido a la política oficial en él como a las actividades terroristas de ETA ha generado como respuesta una de las más interesantes y críticas reflexiones sobre identidades colectivas en Europa.”, *Ibid.*, pág. 152.

14 *Ibid.*, pág. 159, Cit. de Sabino Arana, *Obras completas*, Donostia: Sendoa Argitaldaria, [ca.1980]: vol I, pág. 296.

manifestarse pletórica en su momento de auge, reaparece otra vez para florecer en la contemporaneidad. [...] El delirio de Arana, que añade inmaculadas purezas, catolicidades prístinas y aislamientos poco menos que inquisitoriales, son hijos de la misma matriz ideológica. [...] Y los tiempos son óptimos para resucitar también los componentes racistas que son nucleares en el pensamiento de ambos<sup>15</sup>.

La evolución económica de la época del desarrollismo produce, en todo caso, una suerte de España que avanza en dos tiempos: mientras los turistas copan las costas españolas y las familias aspiran a ser clase media, pervive un cierto tradicionalismo en las mentalidades. Con mucha frecuencia, los marcos cognitivos prevalecen sobre la realidad, cuya apabullante premura no impide el estancamiento de las mentalidades<sup>16</sup>. Antes bien, ante un cambio social profundo, rápido e inesperado, es frecuente la operación de “refugiarse” en los marcos cognitivos preexistentes: la sociedad cambia demasiado deprisa y las mentalidades se estancan en los esquemas sociales anteriores al cambio. Este estancamiento no afecta a todas las generaciones por igual, puesto que la capacidad de adaptarse a los cambios varía con la edad. El estereotipo de lo vasco sería uno de estos marcos cognitivos a los que nos referimos. En un País Vasco industrial, sigue prevaleciendo la idea tradicional estereotipada de lo vasco.

La noción de estereotipo, concebido como un mecanismo de categorización de la realidad, ha sido estudiada fundamentalmente por la lingüística y por la psicología social. Siguiendo esta línea de investigación, podemos definir la noción de estereotipo como “la imagen que los miembros de un grupo construyen de sí mismos y de los demás”<sup>17</sup>. Walter Lippmann hablaba de “imágenes de nuestra mente” y consideraba que “lo real era necesariamente filtrado por imágenes y representaciones culturales preexistentes”<sup>18</sup>. Si articulamos los enfoques de las dos disciplinas anteriormente mencionadas, la lingüística y la psicología social, podemos concebir el estereotipo desde el punto de vista cognitivo. Así, según Leyens:

La imagen que el individuo tiene de sí mismo está igualmente determinada por su pertenencia a uno o varios grupos. (...) El estereotipo, considerado desde el punto de vista cognitivo, opera como un categorizador que nos permite acceder al conocimiento de nuestro entorno, además de constituir un factor de cohesión social<sup>19</sup>.

Obviamente, los estereotipos difieren según sean auto-atribuidos o hetero-atribuidos. En el caso vasco, la imagen bucólica, herencia del tradicionalismo vasco de origen aranista y vehiculada a través de la historiografía franquista sería, más bien, un estereotipo hetero-atribuido reforzado a través de la esencialización del pueblo vasco (imagen positiva, bucólica, prístina e instrumentalizada). En el plan ZEN se establece la dicotomía entre “Vosotros, los vascos” (los que estáis de nuestro lado, del lado de la luz) y “Ellos, los no-vascos” (los terroristas criminales del lado de las sombras, los

15 *Ibid*, pág. 229.

16 Entendemos por marco cognitivo la interpretación que un grupo social realiza del contexto en el que está inmerso, con el fin de extraer una idea general de su entorno a partir de la cual construir sus actos.

17 LIPPMANN, Walter, *Public opinion*, New York, Pelican Books, 1922 (cit. en AMOSSY, Ruth y Anne Herschberg PIERROT, *Estereotipos y clichés*, Eudeba, Buenos Aires, 2001, págs.35-36).

18 *Ibid*.

19 LEYENS, Jacques-Philippe, YZERBIT, Vincent y SCHADRON, Georges, *Stereotypes and social cognition*, SAGE, London, 1994, pág. 44.

que han de ser desgajados del cuerpo social)<sup>20</sup>. Discursivamente, la polarización “Ellos vs. Nosotros” pone en marcha el mecanismo global de auto-presentación positiva del “Nosotros” frente a la presentación negativa del “Ellos”, inscribiendo el proceso de construcción de la identidad en un proceso “dialógico”. Este término, tomado de Bajtín<sup>21</sup>, implica la relación simbiótica entre los dos elementos de la dicotomía “Ellos vs. Nosotros”. En este proceso dialógico, la alteridad, el “Ellos” de la dicotomía, se hace necesario para construir y ensalzar el “Nosotros”, la contraparte de este proceso identitario. Así, en el documento estudiado se traza una clara línea divisoria entre el lado de la luz, conformado por el pueblo vasco, con su “particular idiosincrasia” y sus arraigadas “costumbres”, y el lado de las sombras, constituido por los terroristas, que mediante sus acciones se alejan del “ser-vasco” y se convierten en meros criminales, eliminando de sus acciones la dimensión política. Es decir, la estrategia general de una auto-presentación positiva y una presentación estereotipada e instrumentalizada de los actores sociales es muy típica en esta descripción sesgada de los hechos a favor de los intereses propios, mientras que se dibujan los límites identitarios de la alteridad, definiendo —en este caso— qué es ser vasco, y qué es no serlo.

En el caso concreto del plan ZEN, el documento traza una línea muy clara entre los vascos que responden al estereotipo que el documento reproduce, y los no-vascos, que serían los terroristas independentistas (que no responderían al estereotipo que el documento reproduce). En cualquier caso, consideramos que está claro el proceso de cohesión en torno a un eje (los “vascos”, opuesto a los “no-vascos”) fomentado por estos discursos y por el pábulo que se le da en ciertos medios de comunicación. Ese “Ellos”, los “no-vascos”, serían estereotipos construidos discursivamente en un espacio que conforma el “afuera constitutivo”, poblado por “sujetos abyectos y marginados” del proceso de construcción de la identidad social promovido por los gobernantes. Así, Judith Butler argumenta que todas las identidades actúan por medio de la exclusión, a través de la “construcción discursiva de un afuera constitutivo y la producción de sujetos abyectos y marginados<sup>22</sup>”. Este “afuera constitutivo” permite crear una identidad concreta mediante la oposición de términos. Esta oposición contribuye a crear la representación estereotipada de lo que es vasco (opuesto a lo que no es vasco, esto es, los criminales) como si de un negativo fotográfico se tratara, como si fueran el haz y el envés de la hoja de un árbol.

---

20 Plan ZEN, pág. 108

21 BAJTIN, Michael, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978

22 BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2002, pág. 13.

## 2 - Análisis de los estereotipos presentes en el documento: la instrumentalización del esencialismo vasco de origen aranista

El plan ZEN consta de un preámbulo y 11 capítulos: introducción (donde detalla los cuatro ámbitos en los que se desarrollará el plan: político, social, legal y policial), dirección y coordinación, medidas legales y actuaciones judiciales, información e investigación, acción psicológica, motivaciones e incentivos, formación, seguridad, presupuesto, seguimiento del plan y anexos. Las líneas generales y los objetivos de este plan, conocido como plan ZEN, aparecen en su preámbulo formulados así:

Este plan, integrado dentro de otro más general en el que se atiende a nivel nacional la problemática que en todo Estado plantea la seguridad ciudadana, trata de enfrentarse con la realidad y peculiaridades del País Vasco y Navarra. [...] Los objetivos últimos del plan, objeto de análisis, son los siguientes:

—Potenciación de la lucha contraterrorista en todos los campos: político, social, legal y policial.

—Alcanzar la máxima coordinación entre las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado y con otras Instituciones empeñadas en la erradicación de la violencia.

—Compatibilizar las misiones generales de los Cuerpos de la Seguridad del Estado en la Zona Especial con las específicas que precisa para hacer frente a la problemática planteada.

—Conseguir la permanencia en la Zona Especial del personal y de los Cuerpos de Seguridad del Estado y darle la adecuada formación para que cumplan su misión con eficacia, proporcionándoles los medios materiales y técnicos para tal fin.

—Realizar acciones encaminadas a concienciar a la población vasca de que la desarticulación del aparato terrorista conlleva una mayor seguridad pública y una mejor defensa de las tradiciones vascas<sup>23</sup>.

En una lectura atenta del plan Zona Especial Norte, sobre todo en los apartados consagrados a la consecución del último objetivo mencionado en el preámbulo, encontramos diversos procedimientos de conceptualización del pueblo vasco que llaman la atención por la desenvoltura con la que reproducen imágenes estereotipadas. Destacan sobre todo las referencias a la “cultura”, las “tradiciones” y las “particularidades” del pueblo vasco, fundamentalmente porque esas referencias constituyen significantes vacíos cuyo contenido es fácilmente completado por los receptores del plan ZEN (los Cuerpos y Fuerzas de Seguridad del Estado) recurriendo a marcos conceptuales preestablecidos. Así, en los objetivos del plan leemos:

---

23 Plan ZEN, pág. 106.

Los policías destinados en el País Vasco tienen que recibir formación que les permita conocer la **cultura**, las **realizaciones** y las **costumbres** de la región vasca para que aprecien sus **valores** y comprendan y acepten las **peculiaridades** de sus habitantes y puedan prestarles un mejor servicio policial<sup>24</sup>.

Llama la atención que, a pesar de las numerosas recurrencias de estos términos (“cultura”, “valores”, “idiosincrasia”, “particularidades”), en ningún momento se especifica qué se entiende por “idiosincrasia vasca” ni tampoco se explica por qué, en el apartado de “acción psicológica” se llega a señalar como uno de los factores que originaron el surgimiento del terrorismo separatista a “las peculiaridades del carácter vasco”.

La seguridad en la Zona Norte es uno de los problemas más complejos que tiene actualmente el Estado. Una política de incomprensión hacia esa zona y las **peculiaridades del carácter vasco**, activaron (*sic*) un grupo revolucionario que contó con el apoyo moral y práctico de grandes sectores juveniles y tradicionales de esta Región<sup>25</sup>.

El documento del plan ZEN estipula explícitamente qué imagen de lo vasco hay que difundir, imagen absolutamente contrapuesta al estereotipo del terrorista. Ser terrorista o apoyar el terrorismo es lo opuesto a ser vasco, de manera que los estereotipos de “terrorista” y de “vasco” (entendido desde el punto de vista bucólico y tradicional) son términos excluyentes. El documento refuerza lo que podemos considerar el “hecho diferencial” vasco:

Este Plan, integrado dentro de otro más general en el que se atiende a nivel nacional la problemática que en todo Estado plantea la seguridad ciudadana, trata de enfrentarse con la realidad y **peculiaridades** del País Vasco y Navarra<sup>26</sup>.

Además de esta referencia a las “particularidades”, se incide también en la necesidad de preservar las “tradiciones vascas”, sin explicar en ningún caso ni un concepto ni el otro, pero desligándolo en cualquier caso de la actividad terrorista, a la que busca desideologizar a toda costa. De hecho, la escisión absoluta entre actos terroristas y actividad política fue uno de los puntos clave de la política antiterrorista del Ministerio del Interior y del gobierno de Felipe González. A lo largo de su gobierno se intentó despojar al terrorismo de su dimensión política y simbólica, para escindirlo totalmente de su carácter identitario y situarlo al mismo nivel que los delitos comunes. En varios apartados del plan ZEN se refleja esta voluntad de acabar con la excepcionalidad jurídica del terrorismo (excepcionalidad que podría estar dotándolo de contenido político) para introducirlo dentro de la legislación penal común.

Cada vez son más numerosas las voces que plantean que los terroristas deben ser considerados como criminales, pues por un lado, está la falta de contenido

---

24 *Ibid.*, pág. 120 (salvo indicación contraria las negritas de las citas del plan ZEN son nuestras. El polisíndeton y los anacolutos no lo son).

25 *Ibid.*, pág. 118.

26 *Ibid.*, pág. 106.

político real, tanto de sus escritos como de sus comunicados, que son considerados unánimemente como panfletos y, por otra, su actuación es cada vez más parecida a la de organizaciones mafiosas<sup>27</sup>.

Los mecanismos de construcción de los estereotipos que reproduce el documento carecen de especificaciones. Este hecho, lejos de resultar ineficaz, deja espacio a que los significantes vacíos que menciona (tales como “idiosincrasia”, “valores”, “costumbres”, “tradiciones” vascas) sean completados por la mente del receptor (fundamentalmente los Cuerpos y Fuerzas de Seguridad del Estado) en función de sus propios marcos cognitivos. Así, leemos:

La población vasca presenta una **idiosincrasia** y unos **valores** que no deben ser descartados a la hora de hacer planteamientos ofensivos en la lucha antiterrorista. Conocer esta población e influir en su entorno es una necesidad que conviene destacar, ya que consideramos que gran parte de la misma **puede ser influenciada por la acción psicológica**<sup>28</sup>.

Aun así, el plan reconoce las posibles fallas del sistema de formación de los Cuerpos y Fuerzas de Seguridad del Estado en lo que a conocimiento del “hecho diferencial vasco” se refiere:

La formación debe ser equilibrada, haciendo hincapié en la **idiosincrasia** y **tradiciones** del pueblo vasco y navarro, procurando que la enseñanza no sea tan belicista como la que reciben en el CAE [Centro de Adiestramientos Especiales] los integrantes de la Guardia Civil que van destinados a la mencionada Zona<sup>29</sup>.

La eficacia del plan reside, según se insiste en varias ocasiones, en una comunicación eficaz. Por ello, la necesidad de librar contra el terrorismo la batalla del lenguaje está presente en todo el texto. Así, en el apartado de “objetivos sociales” del plan ZEN, leemos:

Para poder influir en las personas y grupos que apoyan al terrorismo, es preciso esforzarse por **utilizar un lenguaje que no les haga sentirse incomprendidos**<sup>30</sup>.

El control de las vías de comunicación y la difusión de publicidad ocupa un papel relevante en el documento. Así, leemos:

En toda acción que se realice con población es necesario tener en cuenta que la credibilidad y la competencia del comunicador son dos características importantes para que la comunicación sea eficaz, puesto que si se toma como parte interesada, provocaría desconfianza en la información. [...] Por razón de eficacia persuasiva, no sería bueno difundir los testimonios muy claramente a favor de los CC. y FF.

---

27 *Ibid.*, pág. 107.

28 *Ibid.*, págs. 113-114.

29 *Ibid.*, pág. 108.

30 *Ibid.*, pág. 107.

de la Seguridad del Estado: es mejor **iniciar la acción con los moderadamente a favor**, para, progresivamente, ir aumentando el grado de compenetración<sup>31</sup>.

De hecho, en el documento se marca como objetivo la creación de un documento que difunda información sobre ETA:

Subvencionar un buen folleto, “La verdad sobre la nueva ETA”, con manifestaciones de vascos, líderes en la política, arte, cultura, economía, etc., que se han ido publicando en los últimos tiempos y que evidencien:

- El daño que están produciendo en el pueblo vasco
- La **incompatibilidad** con los **valores tradicionales vascos**
- La desvinculación con la antigua ETA
- La historia delictiva de los últimos años

Todo muy ilustrado y atractivo (*sic*), con ediciones en castellano, euskara y francés y buscando una distribución masiva en las provincias vasco-españolas y vasco-francesas y, especialmente, en colegios y universidades<sup>32</sup>.

En el plan ZEN se llega a explicitar que, llegado el caso, será necesario y recomendable invertir dinero en insertar publicidad.

Difundir en los medios de comunicación todas las acciones realizadas por las CC. y FF. de la Seguridad del Estado (*sic*), que hayan producido beneficios directos a los ciudadanos, incluso con **publicidad pagada en los medios remisos a su difusión**<sup>33</sup>.

Se afirma, incluso, que sería recomendable inventar noticias. Así, en el apartado “Contrainformación”, leemos: “Acciones en los medios de comunicación social mediante **difusión de noticias falsas**, empleo de una semántica que no favorezca al grupo terrorista, etc. (*sic*)”<sup>34</sup>.

El plan ZEN destacó por postular la necesidad de desarrollar una legislación para acoger a los llamados “arrepentidos” (herencia de las medidas legislativas creadas en Italia para lograr la colaboración de ex terroristas) y por exponer disposiciones para configurar una red de informantes. Estas iniciativas fueron desarrolladas posteriormente mediante la ley antiterrorista. La reproducción de estereotipos, de nuevo vacíos de contenido, también se explaya en este ámbito. En el apartado “Conocimiento y control de la población”, subapartado “Personas implantadas en la población vasca”, leemos:

La **idiosincrasia** del país vasco (*sic*) hace difícil la creación de estructuras que permitan estas implantaciones; de aquí que la primera labor debe ir encaminada a preparar personas para que se dediquen a las actividades informativas dentro

---

31 *Ibid.*, pág. 119.

32 *Ibid.*, pág. 120.

33 *Ibid.*, pág. 119

34 *Ibid.*, pág. 116.

de la cobertura que le proporcione su trabajo en empresas ya establecidas en la región<sup>35</sup>.

La insistencia en la necesidad de preservar las “costumbres y tradiciones vascas” llega a constituir un *leitmotiv* del texto. Sus recurrencias, en ocasiones, resultan completamente inconexas con el resto del párrafo. En el apartado de “Colaboración ciudadana” se ponen al mismo nivel la necesidad de reforzar la seguridad nacional y la defensa de las costumbres y tradiciones vascas:

Asimismo, podrían establecerse sistemas de información totalmente anónimos en base a teléfonos y números clave, motivando a la población para que colabore a conseguir unos mayores niveles de seguridad y a **defender las costumbres y tradiciones vascas**. La divulgación de este sistema se difundiría de inmediato en los medios de comunicación social<sup>36</sup>.

Mencionábamos anteriormente la línea divisoria que se pretende trazar entre lo “vasco”, respetuoso de las tradiciones, y lo “no-vasco”, lo que no respeta la idiosincrasia vasca, es decir, el separatismo y la violencia. El texto afirma, por lo tanto, que quienes son violentos y abrazan el terrorismo no son tradicionales, esto es, no son vascos. Así, en el apartado consagrado a las acciones directas sobre la población, leemos:

Dar a conocer aquellos datos reales que faciliten la máxima difusión de las acciones terroristas que hayan supuesto algún daño a las personas o sus bienes evitando crear temores. (Cuando sufra un atentado un miembro de los CC. y FF. de la S. del Estado, personalizar a éste inmediatamente, y facilitar algunos datos de la esposa, madre e hijos preferentemente). Resaltar siempre los aspectos **antitradicionales** y **poco valerosos** de sus acciones y aquéllos que demuestren sus vulnerabilidades. Provocar más desprecio que miedo<sup>37</sup>.

El sector de la juventud se lleva, en este caso, la peor parte, puesto que en diversos puntos del texto se vincula de manera más o menos explícita a los jóvenes, a los independentistas, a los familiares de presos con el terrorismo, e incluso a las mujeres atractivas. Por ejemplo, en el apartado “Acción psicológica”, leemos:

La recuperación de las libertades democráticas ha aislado progresivamente a este grupo, que ha perdido muchos de sus apoyos tradicionales y que únicamente tiene sustentación en algunos grupos de **jóvenes**, en **familiares** de presos, en enemigos de la democracia y en **recalcitrantes independentistas**; pero que, debido a sus métodos violentos, tiene atemorizada a parte de la población<sup>38</sup>.

En el apartado titulado “autoprotección” es donde más abundan este tipo de referencias:

---

35 *Ibid.*, pág. 115.

36 *Ibid.*, pág. 115.

37 *Ibid.*, pág. 110.

38 *Ibid.*, pág. 118.



Un policía debe conocer a su vecindario y debe desconfiar cuando [sus vecinos]:  
[...]

—Sea gente joven. [...]

—Sólo reciban visitas de gente joven y en horas nocturnas. [...]

—Atención especial merecen los jóvenes, aunque su familia sea respetable: pueden ser informadores.

—Vigile los amigos de sus hijos, y cuando en su casa se den reuniones de gente joven. [...]

—Desconfíe especialmente de las personas jóvenes, sobre todo si visten anorak oscuro, pantalón vaquero, zapatillas deportivas y bolsa de deportes. [...]

—Desconfíe si alguien intenta distraer su atención (petición de fuego, de hora, o si es abordado por una mujer atractiva: también las mujeres forman parte de los comandos terroristas). [...]

—Debe desconfiar de un vehículo ocupado por una mujer, y que pretende llamar su atención<sup>39</sup>.

## Conclusiones

En este artículo hemos trazado una línea historiográfica que se origina en el aranismo tradicionalista, atraviesa la historiografía franquista y llega hasta nuestros días, con el fin de demostrar cómo la imagen estereotipada de los vascos como seres tradicionales, religiosos, con un carácter y una idiosincrasia particulares (imagen heredada de las obras de Sabino Arana y vehiculada a través de la historiografía franquista) sigue teniendo un particular impacto a la hora de instrumentalizar el “carácter vasco” con fines propagandísticos y de seguridad nacional. Como hemos analizado anteriormente, en el documento se llega incluso a afirmar que el origen de la violencia en el País Vasco está precisamente en este “particular carácter vasco”.

Esta imagen redundante en el estereotipo idealizado o esencializado de lo vasco, como identidad cultural que se desarrolla fundamentalmente en el ámbito rural y un tanto contraria a los excesos de la modernidad. Esta modernidad sería, además, una fuente de frustración y un símbolo de la pérdida de un pasado áureo. La imagen estereotipada de lo vasco preconiza un regreso a los proto-orígenes teñidos de aranismo. Esos proto-orígenes, cuya existencia es más simbólica que real, remiten a unas bases que constituyen el mapa histórico emocional del tradicionalismo vasco y que, tal vez, poco tienen que ver con la realidad del País Vasco de los años 80 (recordemos que el plan ZEN fue difundido a principios de 1983).

El plan refuerza el imaginario preexistente de la identidad de la comunidad vasca, quedando en una indefinición de los conceptos que induce a los destinatarios del plan a recurrir a los estereotipos prestablecidos para completar los conceptos no explicados, de ahí el uso que hemos reseñado de los “significantes vacíos” y no definidos (“carácter vasco”, “idiosincrasia vasca”, “particularidades

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, pág. 124.

vascas”). Incluso la mención no específica a la “zona norte”, expresión que molestó a los sectores críticos con este plan, redundaba en esta operación de uso de significantes vacíos que inducen a la estereotipación y a la estigmatización de una determinada zona de España, que no es la zona norte (denominación geográfica) sino la comunidad autónoma vasca (entidad histórica y política).

Es decir, un análisis del documento no nos revela los propios estereotipos (puesto que aparecen de forma implícita). Lo que se muestra es de qué forma el plan los sobreentiende y opera basándose en esos estereotipos sobreentendidos, dado que no se describe a los vascos, sino que su identidad queda subsumida en expresiones como “las peculiaridades del carácter vasco” o la “idiosincrasia del País Vasco”. Estos sobreentendidos refuerzan el procedimiento de estereotipación, al ceder la potestad de definir e interpretar los conceptos a la voluntad del destinatario (en este caso, los Cuerpos y Fuerzas de Seguridad del Estado).

Además, un análisis del plan ZEN nos revela dos operaciones fundamentales. Por un lado, el documento busca trazar una línea divisoria entre lo que es vasco y lo que no lo es, en lugar de trazar una línea divisoria entre hechos constitutivos de delito (como el terrorismo) y hechos no constitutivos de delito. En el documento no se habla del delito en sí, sino de quienes lo cometen, mezclando en una especie de *totum revolutum* el hecho delictivo y el delincuente (cuyas motivaciones políticas son completamente obviadas en el plan). De este modo, opera una escisión dentro del cuerpo social: lo vasco (lo que responde al estereotipo que el documento reproduce: lealtad, valentía, tradicionalismo) frente a lo no-vasco (jóvenes —sobre todo si visten anorak oscuro—, determinadas mujeres, familiares de presos, terroristas). El plan ZEN estipula lo que es vasco (leal, tradicional, valiente) y lo que no lo es (terrorista, cobarde, desleal).

Por otro lado, el plan ZEN pretende despojar al fenómeno del terrorismo de su dimensión política mediante la acción psicológica y mediante una comunicación eficaz (estar contra el terrorismo es estar a favor de las tradiciones). Esta operación se enmarca dentro de la idea del gobierno socialista de despojar al terrorismo independentista de su dimensión política y hacer que se rija por la legislación penal común, con el fin de desideologizarlo.

En conclusión, una lectura detenida del plan ZEN revela una falta de documentación por parte de sus redactores, quienes no exponen una idea clara acerca de los orígenes del terrorismo (no es difícil concebir que los vascos se sintiesen molestos si en el documento se atribuye a su particular carácter el origen del terrorismo independentista), ni de sus bases ideológicas y sociales, así como demuestran un desconocimiento de la realidad política, económica y social del País Vasco de finales del siglo XX. Las críticas al plan (a las cuales hemos hecho somera mención) parecen, así, justificadas.

## Bibliografía

AMOSSY, Ruth y PIERROT, Anne Herschberg, *Estereotipos y clichés*, Eudeba, Buenos Aires, 2001.

BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Barcelona, Paidós Ibérica Buenos Aires, 2002.

FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier, *Diccionario político y social del siglo XX español*, Madrid, Alianza editorial, 2008.

HOBBSAWN, Eric, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Madrid, Crítica, 2000

LEYENS, Jacques-Philippe, YZERBIT, Vincent y SCHADRON, Georges, *Stereotypes and social cognition*, SAGE, London, 1994.

PLAN ZONA ESPECIAL NORTE, Ministerio del Interior, gobierno de España, febrero de 1983. [En línea] Consultado el 22 marzo 2016. URL: [https://borrokagaraia.files.wordpress.com/2013/08/plan\\_zen.pdf](https://borrokagaraia.files.wordpress.com/2013/08/plan_zen.pdf)

SMITH, Anthony, *La identidad nacional*, Madrid, Trama editorial, 1997, págs. 12-13.

URIARTE, Eduardo, “Consideraciones sobre el plan ZEN”, *El País*, 9 agosto 1983 [En línea]. Consultado el 22 marzo 2016. URL: [http://elpais.com/diario/1983/08/09/espana/429228004\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1983/08/09/espana/429228004_850215.html)

WULFF, Fernando, *Las esencias patrias. Historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*, Barcelona, Crítica, 2003.



# La noción de comunitarización y la traducción: integración, formación y exclusión de estereotipos y referentes culturales

**Rosalía Barcia Malphettes**

*Université Paris-Sorbonne, CRIMIC, Iberhis*

**Resumen:** En el presente artículo se hace referencia al concepto de comunitarización en relación a la traducción en el campo comunitario. Una transposición problemática para pensar las relaciones entre los Estados miembros a través de la lengua, de la traducción, de la práctica jurídica, de la transmisión social y de la construcción identitaria tanto nacional como comunitaria. La traducción se convierte aquí en un espacio próspero para la formación, integración y exclusión de representaciones y estereotipos sociales. La traducción como expresión de la diversidad cultural y de la comunitarización, un proceso de convergencia que da lugar a una lengua comunitaria.

**Palabras claves:** Comunitarización, Traducción, Estereotipos, Diversidad, Multilingüismo, Transposición, Identidad

**Résumé :** Le présent article évoque le concept de communautarisation en rapport avec le champ communautaire. Il s'agit d'une transposition problématique qui permet d'aborder les relations entre les États membres au travers de la langue, de la traduction, de la pratique juridique, de la transmission sociale et de la construction identitaire nationale et communautaire. La traduction devient ici un espace prospère pour la formation, l'intégration et l'exclusion de représentations et de stéréotypes sociaux. La traduction constitue ainsi l'expression de la diversité culturelle

et de la communautarisation, un processus de convergence qui donne lieu à une langue communautaire.

**Mots clés :** Communautarisation, Traduction, Stéréotypes, Diversité, Multilinguisme, Transposition, Identité

---

Puede resultar interesante interrogarse acerca del papel de la traducción en la “vida” de los estereotipos sociales. No es descabellado, ya que la traducción en tanto que texto, al mismo tiempo que estructura una serie de enunciados que provienen de otro espacio cultural, pone en contacto identidades diversas y restituye una visión del mundo particular. También, por qué no, podríamos plantearnos en qué medida los estereotipos que circulan en una sociedad tienen influencia en la vida y en la política de la traducción.

El origen etimológico del término “traducción” proviene del latín y refiere a la “acción de pasar de un punto a otro”; tal definición ha ido construyendo una concepción sobre el significado mismo del acto de traducir que implica un amplio abanico semántico: llevar, atravesar, conducir, mediar, penetrar, interpretar, transponer de una lengua a otra, de una cultura a otra. Citemos, además, aquellas imágenes que circulan al interior del campo de la traducción que la convierten en puente, en herramienta o medio o bien los calificativos que la vuelven invisible e incluso imposible. La traducción, tanto como discurso que como práctica en sí está sujeta a unas visiones más o menos estables que estructuran la percepción que tenemos de ella pero también del “otro”.

En este sentido, un análisis que considere el concepto de estereotipo puede ser enriquecedor en la medida en que éstos poseen también una función de mediación de nuestras relaciones con los otros.

En el presente artículo, abordaremos las relaciones entre la construcción del espacio comunitario y la traducción a partir de la noción específica de comunitarización y considerando ciertos fenómenos que aquí denominamos de inclusión y exclusión, vinculados con la noción de estereotipos. Cabe destacar que este estudio refiere concretamente a procesos ligados a la traducción de carácter jurídico-institucional del ámbito comunitario en un sentido amplio y comprende también la transposición textual en el campo periodístico.

## Traducción y estereotipos

La reflexión acerca de los vínculos entre traducción jurídico-institucional comunitaria y estereotipos constituye una materia compleja. Y si decimos compleja es porque buscamos despegarnos de la idea *esterotipadamente* extendida de la traducción en sentido de *pasaje* de una lengua a otra. Dicha complejidad proviene del hecho de que la traducción en tanto que discurso no se encuentra por fuera de la vida social sino más bien todo lo contrario. Por la misma razón, la traducción debe

---

<sup>1</sup> Diccionario de la Real Academia Española [en línea] 24 de julio de 2016 < <http://dle.rae.es/?id=aDiloi> >

considerarse como un producto de la historia en constante evolución. La lengua es materia viva tanto como lo es el Derecho en una sociedad determinada –en este caso el Derecho comunitario– y ello, como consecuencia de que ambos son fenómenos sociales<sup>2</sup>. Al mismo tiempo, la traducción, porque es lengua y discurso, está estrechamente ligada a la política. La lengua, y por lo tanto la traducción, concierne el campo de las identidades. Este hecho, como veremos más adelante, es capital porque va a dar lugar a la formación de representaciones sociales y estereotipos que van a *mediar* nuestras *relaciones inter y extracomunitarias*. No es casualidad que la Unión Europea haya llevado adelante una política tendiente a abrazar la diversidad en el seno de la Unión.

Tal como lo destaca François Ost, diremos que el hecho de defender el multilingüismo en el seno de las instituciones supranacionales y de los medios masivos de comunicación implica colocar la cuestión de la traducción en el centro de las decisiones políticas<sup>3</sup>.

Antes de continuar el análisis, parece indispensable, sin embargo, definir qué entendemos por estereotipos y cómo se inserta dicha noción en este marco.

En un trabajo dedicado a las nociones de estereotipos y clichés, R. Amossy y A. Herschberg Pierrot muestran cómo ha ido modificándose el significado de estos conceptos desde los inicios del siglo XX hasta hoy. Esta evolución hace imprescindible una demarcación conceptual pues es cierto, como lo indican las autoras, que el término está fuertemente asociado a un uso peyorativo que lo vincula a una visión sesgada, rígida y simplificada de la realidad. No obstante, las autoras subrayan las cualidades constructivas del estereotipo al favorecer la conciencia de sí y la construcción identitaria. Recalcan, de esta forma, una “bivalencia constitutiva” del estereotipo.

Entender esta doble dimensión de los estereotipos puede permitirnos abordar las relaciones muchas veces ambiguas o conflictivas que se establecen tanto con los otros como al interior de un grupo determinado.

En este estudio, no se tratará de encontrar imágenes fosilizadas al interior de textos traducidos sino más bien de ver cómo se cristalizan en el vasto campo de la traducción comunitaria unas dinámicas que favorecen la formación de una cierta percepción respecto de sí, como Estado o ciudadano comunitario pero también nacional y de los otros Estados o ciudadanos nacionales-comunitarios.

Veremos que tanto desde un punto de vista terminológico como desde una perspectiva más amplia, la traducción no refiere a un mecanismo lineal, cerrado y reproductor automático de los textos y/o de la cultura fuente. En todo caso, la traducción aparece impregnada de ambigüedades y tensiones semánticas transfronterizas que dan lugar – o no – a la cultura y a la lengua del otro.

## Espacio comunitario y comunitarización de la traducción

Tras la Segunda Guerra Mundial, con el objetivo de reconstruir las economías del continente y evitar nuevos conflictos internacionales, Europa concibió un modelo político- institucional de integración basado, en una primera instancia, en un mercado común. Aquello que se denominó Comunidad Económica Europea (CEE) dio lugar a la eliminación de las fronteras aduaneras y fue

2 CORNU, Gérard, *Linguistique juridique*, Paris, Montchrestien, 2005, pág. 4.

3 OST, François, *Traduire : Défense et illustration du multiingüisme*, Paris, Fayard, 2009, pág. 18.

el primer paso para la consolidación política de un bloque con características propias. En 1986, el Acta Única Europea (AUE) permitió avanzar en dicha política para dar nacimiento a la actual Unión Europea (UE) con el borramiento de las fronteras interiores y una estrategia destinada a reforzar el mercado común y la integración (comunitarización) institucional. En su artículo 8a el AUE establece la “libre circulación de bienes, servicios y personas y capitales<sup>4</sup>” que va a tener consecuencias harto importantes respecto del régimen lingüístico de la Unión Europea. Dicho sea de paso, curiosamente, ese mismo año, España – que ya cumple con los llamados criterios de Copenhague<sup>5</sup> (al igual que Portugal) – firmó el tratado de adhesión que le permitió incorporarse a este bloque político-económico. Los condicionamientos citados más arriba son la clara expresión de una integración que ya no es sólo económica sino política.

Por otra parte, este proceso que se inició en los años cincuenta requirió, al mismo tiempo, la creación de instituciones comunitarias con carácter supranacional y depositarias de porciones de soberanía nacionales dando como resultado una importante producción legislativa que no ha hecho más que incrementarse con el correr del tiempo.

Para llevarlo adelante, comunicar y hacer cumplir los distintos actos producidos por las instituciones comunitarias ha sido necesario crear un régimen multilingüe, capaz de contemplar el principio de igualdad entre los Estados miembros y los ciudadanos comunitarios, que es un eje fundamental en la construcción de un espacio europeo democrático basado en el respeto de las diferencias culturales, sociales y políticas. En este sentido, el papel de la traducción es de suma importancia pues no constituye una etapa separada del proceso político-legislativo sino que forma parte integrante de él.

La traducción y la evolución del derecho comunitario están entrelazados de tal forma que es prácticamente imposible pensar el uno sin el otro.

Desde sus inicios, la CEE planteó la necesidad de utilizar las distintas lenguas de los Estados miembros, plasmándolo en el Reglamento n.º 1. Éste fijó el régimen lingüístico y estableció las lenguas oficiales y de trabajo de la Comunidad que ha ido actualizándose en el curso de las distintas ampliaciones para incorporar cada una de las lenguas nacionales-comunitarias. En la actualidad, la Unión Europea cuenta con 24 lenguas oficiales. Menos numerosas, las lenguas de trabajo, como es conocido, son el inglés, el francés y, en menor medida, el alemán.

Si bien es cierto que las ampliaciones del bloque han suscitado una gran cantidad de preguntas en torno de las dificultades de una empresa semejante, la realidad es que la traducción a cada una de las lenguas de los Estados miembros es no sólo necesaria en términos de comunicación eficaz con los Estados miembros y sus ciudadanos sino de reconocimiento identitario. Cabe mencionar que el antiguo comisario por el multilingüismo (cuando el multilingüismo constituía una

---

4 Acta Única Europea, art. 8 A, en Boletín Oficial del Estado [en línea], 1987, <<https://www.boe.es/boe/dias/1987/07/03/pdfs/A20172-20182.pdf>>, [consultado el 31/07/2016]

5 Criterios establecidos por el Consejo Europeo celebrado en Copenhague (1993). Suponen la existencia de instituciones estables que garanticen la democracia, el Estado de Derecho, los derechos humanos, y el respeto y la protección de las minorías; la existencia de una economía de mercado viable, así como la capacidad de hacer frente a la presión competitiva y las fuerzas del mercado dentro de la UE; la capacidad para asumir las obligaciones que se derivan de la adhesión, en particular, suscribir los objetivos de la unión política, económica y monetaria y adoptar las normas y políticas comunes que constituyen la legislación de la UE, es decir, el acervo de la Unión. 24 de julio de 2016. <[http://www.europarl.europa.eu/atyourservice/es/displayFtu.html?ftuId=FTU\\_6.5.1.html](http://www.europarl.europa.eu/atyourservice/es/displayFtu.html?ftuId=FTU_6.5.1.html)>



cartera), Leonard Orban, elaboró una tarea significativa en este sentido y, lamentablemente, hoy por hoy se encuentra desatendida. Para Orban, una política orientada hacia el multilingüismo es esencial si se quiere preservar la diversidad cultural que es el “fundamento común en el que está anclado la identidad europea”<sup>6</sup>.

Por otra parte, como se ha mostrado frecuentemente, una política lingüística orientada hacia el respeto de las diversidades, favorece el desarrollo tanto económico como social y cultural<sup>7</sup>.

La traducción tiene un lugar de privilegio en el proyecto comunitario porque forma parte integrante del devenir político, económico, social y cultural. Al mismo tiempo, y para abordar un concepto que se halla inscrito en el título que precede “la comunitarización de la traducción” se observa a partir de otras dinámicas que aparecen en los textos y en la acción de traducir.

La comunitarización de la traducción no es sólo un acto de transferencia de un texto a otro. En el ámbito comunitario, la traducción ocupa un lugar crucial en la apertura de las fronteras interiores: fronteras económicas, institucionales, estatales, idiomáticas y simbólicas. Además, la definición de la traducción adquiere matices nuevos pues, desde el inicio, los textos traducidos a las diferentes lenguas comunitarias son considerados como originales, es decir, vinculantes y directamente aplicables en los distintos Estados miembros. Sin embargo, cabe aclarar que ciertos textos – como es el caso de las directivas – necesitan una transposición al derecho nacional con las herramientas más adaptadas de su orden jurídico. Y este hecho es clave para entender que el proceso de traducción implica no solamente la mecánica de transferencia de una lengua a otra sino que la traducción reaparece en la lengua nacional a través de la voz del legislador así como de la sociedad en su conjunto a través – en muchos casos – del debate social que suscita una medida determinada.

## Desesterotipar el término de comunitarización para construir un concepto

Je pense que dans l'Europe du XVIII et du XIX siècles, même quand un écrivain français connaissait la langue anglaise ou la langue italienne ou la langue allemande, il n'en tenait pas compte dans son écriture. Les écritures étaient monolingues. Aujourd'hui, même quand un écrivain ne connaît aucune autre langue, il tient compte, qu'il le sache ou non, de l'existence de ces langues autour de lui dans son processus d'écriture. On ne peut plus écrire une langue de manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues<sup>8</sup>.

6 ORBAN, Leonard, “La question des langues et de la traduction au cœur des politiques de l'Union européenne” in *Traduction et mondialisation*, Dominique Wolton (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2011, pág. 47

7 Études sur la traduction et le multilinguisme. Contribution de la traduction à la société multilingue dans l'Union européenne, Commission européenne. DG Traduction, 2010.

8 GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

Si la cuestión de la lengua ha tenido siempre un lugar fundamental en la construcción de la identidad individual y nacional, hay que resaltar que en la sociedad globalizada la lengua adquiere matices originales en la construcción de la percepción que tenemos de nosotros y de los otros. La cita mencionada más arriba muestra cómo la traducción está imbricada en nuestra manera de percibir el mundo y cómo damos cuenta de él.

En un ámbito distinto, en el marco de la CEE, el concepto de comunitarización refiere precisamente a “*la idea de transferencia de un ámbito que depende del procedimiento intergubernamental al procedimiento comunitario*”. A primera vista, la comunitarización no tiene lazos aparentes con el proceso descrito por Glissant y, sin embargo, veremos que en realidad, sí. La comunitarización condensa muchos aspectos que pueden ser de utilidad para pensar la traducción. Transponer este principio que pertenece a la esfera jurídico-comunitaria al campo de la traducción quizá pueda permitirnos pensar ciertos fenómenos desde una mirada en cierta medida original y problematizadora.

Creemos que se hace necesaria una *desesterotipación* del término *comunitarización* porque éste sufre en cierta medida de una carga negativa que proviene del hecho de la proximidad tanto fonética como semántica que lo liga al término “comunitarismo” con un bagaje ideológico fuerte que lo opone al liberalismo y que lo conduce, en muchos casos, del lado del nacionalismo. En la actualidad, además, adquiere connotaciones cada vez más radicales que se apoyan en un contexto político conflictivo.

El periódico francés *Le Figaro*, del 29 de julio de 2016, en un contexto de repetidos atentados y de la Jornada Mundial de la Juventud, decía en su editorial en la tapa:

Devant la sinistre leçon de ténèbres prodiguée par les meurtriers de Saint-Étienne-de-Rouvray, ils [les jeunes] ne restent pas inactifs. À une attitude communautari-sée et fanatisée, ils opposent une démonstration : celle d'un rassemblement coloré et joyeux, réunissant depuis plusieurs jours dans toute la Pologne 180 nationalités.

En todo caso, la comunitarización tal como la entendemos aquí, supone una “puesta en común”; esto significa que en el proceso habrá elementos propios a cada actor comunitario, que se excluirán otros para dar lugar a la integración. Se trata de una dinámica de negociación permanente en la que existen, por supuesto, discursos que son hegemónicos y otros que luchan por un espacio de reconocimiento.

Pero a pesar del movimiento hacia una cierta unificación política, hacia la armonización jurídica o a la normalización lingüística, la comunitarización no implica de ninguna manera la unificación. Así pues, este concepto refiere a un proceso ligado a la traducción dentro de un marco social, político, económico y cultural. En realidad, busca explicar la tendencia de la lengua para transformarse, recrearse y adaptarse en el curso de los intercambios a través de la mediación de la traducción.

La comunitarización puede verse en distintos ámbitos tales como la economía, el derecho, la cultura, en la lengua y en la práctica traductiva. En la esfera comunitaria, este proceso ha sido primero un sueño, luego un proyecto y posteriormente, un terreno en construcción que hoy promueve la controversia y revela sus límites. La puesta en común suscita así, una serie de dinámicas en tensión, de inclusión y exclusión.

## La traducción como transposición

La transposición supone poner algo en un lugar diferente. Así pues, esta definición parece sernos de utilidad en la medida en que permite pensar que la traducción implica, por supuesto, un pasaje pero también una interpretación o comprensión del otro que la sitúa en el espacio de la diferencia o, mejor dicho, de la alteridad.

En este sentido, y a los fines del presente artículo, trataremos de dar cuenta de cómo dentro del campo de la traducción comunitaria se observan movimientos tanto de inclusión como de exclusión de aspectos que forman parte de la imagen o estereotipo cultural que se tiene del otro o de los otros.

Por otra parte, entender la traducción como transposición supone ir más allá de la transferencia o de una concepción instrumental justamente porque tanto desde el punto de vista terminológico, como socio-cultural y jurídico se adoptan o no, se someten o no, elementos externos o extranjeros.

Desde un punto de vista tanto formal como terminológico, los textos comunitarios poseen una unidad incontestable. Esta unidad se traduce en uniformidad y es necesaria en la medida en que ha permitido nombrar la realidad comunitaria y sentar las bases de su cohesión. La imagen que sigue (figura 1), reproduce la entrada al libro de estilo interinstitucional de la UE. El mismo es de acceso gratuito y provee en todas las lenguas oficiales de la UE, las herramientas necesarias para ejecutar una traducción acorde a las reglas comunitarias.

Esta obra, publicada en 1997 en once lenguas y más tarde ampliada a veinticuatro, constituye un proceso de armonización lingüística único en su género. Su objetivo es convertirse en la herramienta de referencia de todos los documentos escritos por la totalidad de instituciones, órganos y organismos de la Unión Europea<sup>9</sup>.

---

9 Introducción al Libro de estilo interinstitucional: <http://publications.europa.eu/code/es/es-000900.htm>

El lenguaje comunitario constituye, además, desde el punto de vista lexical, una gran fuente de clichés, “frases hechas” o tecnicismos que atraviesan rápida y eficazmente las fronteras, sean éstas de un campo de conocimiento dado, sean nacionales, comunitarias o incluso individuales.



Imagen nr. 1: Libro de Estilo Interinstitucional de la UE

El proceso de denominación comunitaria puede observarse fácilmente en lo que ha dado en llamarse la jerga de la Unión Europea. Este lenguaje de la Unión Europea se distingue gracias a su propia demarcación conceptual aunque los conceptos, muchas veces, linden con el lenguaje corriente. Un ejemplo de ello es el caso de términos tales como el de integración, acervo comunitario o Estado miembro que se encuentran definidos en el tesoro multilingüe de la Unión Europea o en el glosario del portal europeo.

Los diccionarios multilingües comunitarios (como la base de datos IATE o Eurovoc) permiten una armonización terminológica y jurídica en el seno de la Unión. Sin embargo, cabe destacar que el uso de estas herramientas es harto frecuente en otros campos.

Las redes de comunicación e información hoy aceleran el proceso de circulación de los saberes y de los lenguajes favoreciendo la comunitarización de éstos. Un ejemplo bastante elocuente es el del derecho medioambiental en el que convergen numerosas disciplinas como pueden ser la economía, la ecología, la biología, la ingeniería, la química, la arquitectura, etc. y cuya vulgarización y vigor terminológico son impresionantes. Esto se explica tanto a través de un proceso político que otorga cada vez más importancia al desarrollo sostenible, a la gran difusión que adquiere dentro de los medios de comunicación y a las repercusiones que estas políticas tienen en el cotidiano de los particulares.

No obstante, el proceso de denominación y traducción comunitaria no se reduce a términos pertenecientes al lenguaje especializado. Así pues, la realidad comunitaria se nombra, se traduce y se recrea tanto en un espacio comunitario convergente como en el espacio nacional.

Términos como “diseño ecológico” se convierten, en el campo de los medios masivos de comunicación, en “ecodiseño”; “construcción sostenible” se vuelve “econstrucción”.

Cabe subrayar, sin embargo, que ciertos términos no nacen necesariamente del ámbito de las instituciones europeas y no son tampoco tecnicismos ni palabras de carácter jurídico. Pensemos, por ejemplo, en todas las formas que hoy recurren al prefijo *euro* para nombrar el campo comunitario, sus objetos, sus actores, sus estados de ánimo... (euro, eurozona, eurodiputado, eurocámara, eurofóbico, euroescéptico, etc.) Tal como lo señala François Ost, “la lengua configura un mundo; un espacio habitable y simbólico<sup>10</sup>.”

François Ost marca una sugestiva diferencia entre la ‘lengua-cultura’ en oposición a una ‘lengua de servicio’. Resulta interesante evocar esta diferencia porque, justamente, la concepción instrumental que insta a la unicidad y la eficacia de la transferencia, es la que favorece en mayor medida una visión estandarizada de la lengua y, por lo tanto, de la cultura. Por el contrario, una concepción más amplia que tiende a favorecer la creatividad y la expresión de sí. En el plano comunitario, estas dos visiones se encuentran en tensión permanente. Existe una dinámica contradictoria que fuerza al encuentro, cuando no al conflicto entre ambas.

## ¿Construir un espacio identitario a través de la traducción? Algunas preguntas . . .

Sí. La traducción es lengua y como tal, es tanto una forma de percibir el mundo como de configurarlo, modelarlo, recrearlo. La Unión Europea, desde su creación es consciente de esta realidad y ha buscado a través del Reglamento n°1 de la CEE, construir un espacio ligado a la protección de la diversidad cultural y lingüística, elemento esencial para el reconocimiento de todos los actores comunitarios. Ya lo hemos dicho, el multilingüismo implica un posicionamiento en contra de las visiones que insisten en el desarrollo de una Europa monolingüe en lengua inglesa. No nos detendremos en las ventajas y desventajas de esta cuestión porque no es el objetivo en este artículo. Sin embargo, diremos que la omnipresencia del inglés tanto en el seno de las instituciones como en la vida cotidiana de las personas es una fuente de interrogantes cuando no, de conflictos.

¿Cómo se traduce por ejemplo el proceso de salida del Reino Unido de la Unión? “Le «Brexit» et ses conséquences en débat<sup>11</sup>”, “Los europeos no quieren concesiones a Londres tras el «Brexit»<sup>12</sup>”, “«Brexit», la revuelta contra el «establishment»<sup>13</sup>”, “«Brexit» es «Brexit»<sup>14</sup>”. Este término, como se sabe, es una contracción de ‘britain’ y de ‘exit’. ¿Por qué se alude a la salida del Reino Unido de esta manera? ¿Por qué la mayúscula? ¿Por qué las comillas? ¿Por qué *el* y no *la*? ¿Por qué la

10 OST, François, *Traduire : Défense et illustration du multilinguisme*, op. cit., pág. 335.

11 Intitulé du communiqué de presse du Parlement européen du 28 juin 2016.

12 CAÑAS, Gabriela, “Los europeos no quieren concesiones tras el «Brexit»”, *El País*, 16 de julio de 2016. 30 de julio de 2016. <[http://internacional.elpais.com/internacional/2016/07/16/actualidad/1468672479\\_788263.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2016/07/16/actualidad/1468672479_788263.html)>

13 CARBAJOSA, Ana, “«Brexit», la revuelta contra el «establishment»”, *El País*, 3 de julio de 2016. 30 de julio de 2016. <[http://internacional.elpais.com/internacional/2016/07/02/actualidad/1467485327\\_903426.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2016/07/02/actualidad/1467485327_903426.html)>

14 CARLOSENA, Rafael, “«Brexit» es «Brexit»”, *El País*, 26 de julio de 2016. 30 de julio de 2016. <[http://elpais.com/elpais/2016/07/25/opinion/1469455658\\_862729.html](http://elpais.com/elpais/2016/07/25/opinion/1469455658_862729.html)>

no-traducción? O más bien ¿Por qué se elige transponer el término a la lengua nacional sin modificación alguna? ¿Sin modificación alguna?

Como hemos dicho anteriormente, hoy podemos hablar de una comunitarización de la lengua o incluso de una lengua comunitaria. Si bien es cierto que una de las características que aparece a simple vista es una suerte de neoliteralidad asociada al proceso de traducción, también lo es el hecho de que la comunitarización contribuye a la creación de una gran cantidad de términos, muchos de ellos neologismos, que nutren la experiencia y la vitalidad de la lengua nacional. El *brex* ¿es una no-traducción o es la forma que tenemos en el espacio comunitario de traducir la experiencia concreta de un proceso? Durante los días que siguieron al referéndum británico se trató de explicar el voto favorable a la salida. No hubo, claro, una respuesta única y ya se empezaron a alzar las voces en pro y en contra de un salvataje comunitario. Pero, además, lo que se observa es que los discursos que circulan hacen referencia a la percepción colectiva de lo que es hoy la Unión y cómo re-construirla. En la edición nº 2694 la revista francesa *L'Obs* dedica la tapa y varias páginas a la cuestión y, en entrevista con Daniel Cohen-Bendit, el ex-eurodiputado señala que uno de los puntos importantes para sacar a Europa de esta crisis política es, entre otras cosas, el respeto por la diversidad cultural por ser condición necesaria de su diversidad democrática.

## ¿Comunitarización o economía del lenguaje?

Probablemente, ambas cosas. La lengua comunitaria acoge de brazos abiertos numerosos neologismos. La utilización de neologismos –que la Real Academia Española define como “vocablos o giros nuevos en una lengua”–, marca tanto la evolución de la lengua en sus modos de expresión como revela fenómenos socio-culturales latentes en la sociedad. A este respecto, Silvia Pavel, en un artículo sobre este tema, precisa “que la denominación de un concepto nuevo supone factores socio-culturales tales como la universalidad, la transparencia simbólica, las cualidades mnemotécnicas, la creatividad y el prestigio individuales que finalmente determinan la aceptabilidad del neologismo en el grupo social<sup>15</sup>”. Es el caso del término *brex*. La contracción reúne de forma eficaz y de una sola vez algo que en la lógica de otras lenguas necesita más de una palabra. Por otra parte, se trata de un concepto con una fuerte capacidad de representación que dice todo diciendo menos. Sí, racionalidad, eficacia y economía del lenguaje.

En otro nivel, la traducción como transposición refiere a la forma en que los distintos Estados miembros han re-traducido y se han re-apropiado la cuestión en el espacio nacional. Escocia, por ejemplo, vio en esta decisión, la oportunidad histórica de rever sus posibilidades independentistas e inmediatamente después del referéndum salió a buscar apoyos en las instituciones europeas.

Por su parte, Mariano Rajoy, en un discurso pronunciado en Bruselas dijo “Si Reino Unido se va, Escocia también”. Esta alocución fue interpretada por los medios de comunicación como un claro mensaje a las regiones españolas con ambiciones nacionalistas. Así, el periódico español *El*

---

15 PAVEL, Silvia, “Néologie lexicale : transfert, adaptation, innovation”, *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, Volume 2, número 1, 1er semestre 1989, pág. 125-137. 10 de julio de 2016  
< <https://www.erudit.org/revue/ttr/1989/v2/n1/o37038ar.html?vue=resume>>

*Mundo*, el día 30 de junio de 2016 explica que si bien el mensaje iba dirigido a la ministra principal Nicola Sturgeon, en realidad “los destinatarios del mensaje viven mucho más cerca”. En dicho mensaje, Rajoy subrayaba que “Escocia, como las distintas regiones españolas tiene su espacio institucional y su ámbito de competencia en la UE. [...] Hablamos de un país que quiere separarse de la UE. Las competencias de Escocia para negociar eso son ninguna”.

Francia, por su lado, ha tratado de mostrar una imagen del proceso como ejemplo de integración deficiente. En los discursos que circulan en relación con el tema, El Reino Unido aparece como una especie “d'enfant gâté” que hay que sancionar con rigor para evitar un efecto en cadena en los distintos Estados miembros.

La traducción, como vemos, refiere entonces no sólo al pasaje interlingüístico; se efectúa en varios niveles y pone en marcha mecanismos que suponen la traducción tanto al interior de la propia lengua como una reinterpretación del espacio social, político y cultural.

Otra interrogación que suscita en campo de la traducción el significado del brexit es de qué manera este proceso afecta el estatuto de esta lengua en el seno de la Unión como lengua dominante. ¿Brexit es brexit? ¿Qué lugar tendrá el inglés en la política lingüística de la UE?

La noción de comunitarización es sin duda conflictiva porque busca abrazar la ambigüedad y la contrariedad de las relaciones nacionales y comunitarias. Es un intento por comprender y traducir un proceso en el que no todo es lineal o literal. El yo-nacional y el otro-nacional se reconocen en una relación de alteridad al mismo tiempo que como un único sujeto comunitario. En la actualidad, éste se revela en crisis y la comunitarización tiene su contrapartida en un comunitarismo cierto. La comunitarización refiere a un proceso que integra la diversidad y favorece, en consecuencia, la apertura a cosmovisiones del mundo diferentes. El comunitarismo constituye un repliegue sobre sí y, de esta forma, promueve sobre todo, una visión que reniega del otro y tiende a negar la esfera comunitaria privilegiando lo nacional. La comunitarización no puede significar una pérdida de soberanía lingüística sino un proceso de recreación del sujeto comunitario.

## BIBLIOGRAFÍA

AMOSSY, Ruth, HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Éditions Nathan, 1997.

CORNU, Gérard, *Linguistique juridique*, Paris, Montchrestien, 2005.

CORNU, Marie et MOREAU, Michel. *Traduction du droit et droit de la traduction*, Paris, Dalloz, 2011.

GARRIDO NOMBELA, Ramón, NAVARRETE, Miguel Á., “Traducción institucional: el caso de la Comisión Europea” in *La traducción en el ámbito institucional: autonómico, estatal y europeo*, Susana Cruces Colado, Ana Luna Alonso (coord.), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 2004.

FERRARI, Américo, *Esterotipos lingüísticos y traducción*, Centro Virtual Cervantes, 10 de febrero de 2016 < [http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/o6\\_o7/o6\\_o7\\_o25.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/o6_o7/o6_o7_o25.pdf)>

ORBAN, Leonard, “La question des langues et de la traduction au cœur des politiques de l’Union européenne”, in *Traduction et mondialisation*, Dominique Wolton (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2011.

OST, Francois, *Traduire : Défense et illustration du multiinguisme*, Paris, Fayard, 2009.

Études sur la traduction et le multilinguisme. Contribution de la traduction à la société multilingue dans l’Union européenne, Commission européenne. DG Traduction, 2010.

Libro de Estilo Interinstitucional de la UE [En línea] 30 de julio de 2016 <<http://publications.europa.eu/code/es/es-000900.htm>>



# Nationalistes autoritaires espagnols et nationalisme intégral maurrassien : les stéréotypes sur l'Action Française en Espagne

**Hélène Dewaele Valderrábano**

*Université Paris-Sorbonne, CRIMIC, Iberhis*

**Résumé :** La fascination des clercs nationalistes des pays de culture latine pour l'idéologie maurrassienne offre un terrain propice à l'analyse comparative. Louée ou vilipendée, l'Action Française ne laisse pas indifférent les nationalistes autoritaires espagnols, de la dictature de Primo de Rivera à la Guerre Civile, et fait l'objet de nombreux articles, longs et bien référencés. La « guerre de religion » dans laquelle s'est trouvée immergée l'Action Française lors de la condamnation vaticane de 1926 ne constitue, à cet égard, pas une exception. Elle réactive et cristallise des représentations stéréotypées francophobes, qui gagnent en puissance pendant la Guerre civile, émanent le plus souvent des secteurs fascisants (Rafael Sanchez Mazas, Ernesto Gimenez

Caballero) et participent de la construction du roman national catholique.

**Mots-clés :** Idéologie maurrassienne, Nationalisme espagnol, Condamnation vaticane, Action Française, Stéréotypes francophobes

**Resumen:** La fascinación de los intelectuales nacionalistas procedentes de países de cultura latina por la ideología maurrasiana propicia el análisis comparado. Elogiada o vilipendiada, la Action Française no deja indiferentes a los nacionalistas autoritarios españoles, desde la dictadura de Primo de Rivera hasta la guerra civil, y es objeto de numerosos artículos, largos y con referencias detalladas. La “guerra de religión” en la

que se ve sumida la Action Française con motivo de la condena del Vaticano de 1926 no constituye una excepción. Reactiva y cristaliza representaciones estereotipadas francófonas que ganan terreno durante la guerra civil, proceden a menudo de sectores fascizantes (Rafael Sánchez

Mázas, Ernesto Giménez Caballero) y participan en la construcción del mito nacional-católico.

**Palabras claves:** Ideología maurrasiana, Nacionalismo español, Condena del Vaticano, Action Française, Estereotipos francófonos

---

Dans sa contribution à *Historia de la nación y del nacionalismo español*, Pedro Carlos González Cuevas définit ce qu'il entend par nationalisme autoritaire:

Bajo la denominación genérica de nacionalismo autoritario o antiliberal englobamos distintos tipos de nacionalismo: el nacionalismo tradicionalista, cuyo arquetipo sería el teorizado por Charles Maurras y los miembros de Acción Francesa, y el totalitario o fascista, pasando por sus antecedentes en el nacionalismo italiano de comienzos del siglo XX (...). Ni ideológica ni política ni socialmente son proyectos homologables en el tiempo, en el espacio o ideológicamente. Su nexo de unión es esencialmente negativo, porque una eventual alianza entre ambos procede de la reacción ante enemigos comunes: el liberalismo, el socialismo, el comunismo, etc<sup>1</sup>.

La crise politique et morale que traverse le régime de la Restauration à l'issue du Désastre de 1898, qui n'est pas sans rappeler « la longue méditation sur le sort de la patrie »<sup>2</sup> provoquée, en France, par la défaite militaire de 1871, les bouleversements de la Première Guerre Mondiale et de la Révolution Bolchévique donnent lieu à une tentative de renouvellement des droites espagnoles qui observent et analysent le discours de leurs homologues européennes. Le nationalisme intégral de Charles Maurras suscite des réactions passionnées, d'adhésion ou de rejet, voire de dégoût ; ainsi, Miguel de Unamuno le perçoit-il comme de la viande avariée, «procedente del matadero del difunto conde José de Maistre<sup>3</sup>» : la référence à la décomposition du corps et le champ lexical de la mort

---

1 GONZALEZ CUEVAS, Pedro Carlos, «El nacionalismo autoritario (1898-1936)», in *Historia de la nación y del nacionalismo español*, Antonio Morales Moya, Juan Pablo Fusi, Andrés de Blas Guerrero (dirs.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, p. 625-637. Sur le nationalisme espagnol, voir notamment: ALVAREZ JUNCO, José, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 684 p; MORENO LUZON, Javier (ed.), *Nacionalismo español y procesos de nacionalización*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 2007, 327 p; NUÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel, *Los nacionalismos en la España contemporánea (siglos XIX y XX)*, 1999, 176 p; RIQUER, Borja de, «La débil nacionalización española del siglo XIX», *Historia Social*, n°20, 1994, p. 97-114; SAZ, Ismael, archilés, Ferran (eds.), *Estudios sobre nacionalismo y nación en la España contemporánea*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, 332 p; SAZ campos, Ismael, *España contra España. Los nacionalismos franquistas*, Madrid, Marcial Pons, 444p.

2 L'expression est de Michel Winock. Cf. WINOCK, Michel, «Jeanne d'Arc», in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de Mémoire*, t.3, Paris, Gallimard, 1997, p. 4427-4472.

3 UNAMUNO, Miguel de, *La agonía del cristianismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 16-17.

traduisent bien l'aversion du philosophe pour une idéologie qu'il juge sans avenir. De fait, cela tient essentiellement à l'interprétation que chacun se fait d'un courant de pensée contre-révolutionnaire qui est tout sauf homogène. Or, cette hétérogénéité explique que le maurrassisme attire des courants parfois antinomiques et des personnalités issues d'horizons divers, comme Víctor Pradera, Ramiro de Maeztu, Antonio Goicoechea, José María Pemán, Pedro Sainz Rodríguez, Eduardo Aunós, José Calvo Sotelo, Ramiro Ledesma Ramos, Francesc Cambó<sup>4</sup>, Joan Estelrich, Eugenio d'Ors ou Azorín.

## Le nationalisme intégral maurrassien : un « traditionalisme amélioré » ?

Le caractère composite de la doctrine explique également la virulence des représentations stéréotypées : que pourrait donc apporter aux nationalistes autoritaires espagnols une doctrine fondée par un « agnostique », condamnée par le Vatican et, qui plus est, française ? Qu'est-ce que le nationalisme intégral ? Il convient de reconstituer les différentes étapes d'élaboration du mouvement de pensée pour mieux en saisir les contradictions. Le nationalisme intégral est la doctrine de l'Action Française, née de l'Affaire Dreyfus et du constat d'échec de la Ligue de la Patrie Française de Barrès, jugée impuissante pour renverser une république qui ne sait pas défendre l'intérêt national. C'est donc, en premier lieu, un mouvement qui s'inscrit dans son époque et qui se distingue de la pensée traditionaliste à laquelle on l'assimile trop souvent. Le manifeste écrit par Henri Vaugeois dans la revue d'*Action Française*, le 1<sup>er</sup> août 1899, tourne résolument le dos aux origines populaires du nationalisme en s'intitulant : « Réaction d'abord ». Le mouvement est, ensuite, rejoint par un publiciste provençal, Charles Maurras, converti au monarchisme à l'occasion d'un voyage en Grèce, et qui vient de publier une enquête pour le journal royaliste *La Gazette de France*. Il en ressort que seule la monarchie héréditaire, catholique, antiparlementaire, décentralisée et corporative, était en mesure de maintenir l'unité d'une nation vivante. L'adhésion à la monarchie est donc le fruit d'une démonstration, imprégnée du rationalisme et du positivisme d'Auguste Comte ; elle ne traduit pas un attachement particulier à la personne du roi. Enfin, la défense des hiérarchies sociales apparente le maurrassisme à la droite traditionaliste, contre-révolutionnaire dont les principales références sont Joseph de Maistre et Louis de Bonald, mais son aspiration à convaincre les couches sociales les plus défavorisées a attiré en son sein un courant syndicaliste révolutionnaire représenté par Georges Valois, un disciple de Sorel.

Trois facteurs expliquent l'essor de l'Action Française : la qualité d'une équipe d'intellectuels combattifs issus de courants idéologiques divers mais liés par un fervent patriotisme et partisans de l'Ordre, d'une part ; l'appui des milieux catholiques favorisé par la lutte du régime républicain contre l'Eglise, d'autre part ; la conjoncture internationale, enfin, avec l'esprit de revanche antigermanique. Le prestige de l'Action Française et son influence culturelle dépasse largement le

---

4 Sur le nationalisme catalan et, en creux, le nationalisme espagnol, voir notamment : UCELAY-DA CAL, Enric, *El imperialismo catalán. Prat de la Riba, Cambó, D'Ors y la conquista moral de España*, Barcelona, Edhasa, 2003, 1097 p.

nombre des militants. Pierre Nora rappelle que le périodique est lu par Marcel Proust et Guillaume Apollinaire<sup>5</sup>. L'enseignement de Maurras séduit la jeunesse, comme le montre l'enquête publiée par Agathon<sup>6</sup> (Henri Massis et Alfred de Tarde). L'Action française a réussi à réactiver chez les étudiants, qui fondent un groupe parisien dès 1905, une tradition de turbulence face aux pouvoirs en place. La structure du mouvement qui compte, outre la ligue et le quotidien, une force de frappe, les Camelots du roi, une maison d'édition, des cercles de réflexion (Institut d'Action Française, Cercle Fustel-de-Coulanges) et des relais dans les journaux de province, inspire une partie de la droite espagnole sous la Seconde République. Eugenio Vegas Latapié exprime son admiration, dans ses Mémoires : « En *L'Action Française*, veía yo una reencarnación, mejorada, del tradicionalismo español »<sup>7</sup>.

## La condamnation vaticane, un catalyseur de stéréotypes

L'alliance avec les catholiques a constitué, pendant un quart de siècle, un facteur de développement du mouvement français, comme nous l'avons évoqué. Mais la succession d'avertissements de la Papauté, depuis 1914, avait nourri les débats sur la place que devaient occuper les catholiques sur la scène politique. La conception du catholicisme de Maurras constitua la pierre d'achoppement pour un certain nombre de nationalistes espagnols. Ce fut la brèche dans laquelle s'engouffrèrent les détracteurs espagnols de la ligue française, pour mieux légitimer leur identité nationale catholique. Le prétexte leur est donné par la condamnation vaticane de 1926. Sanchez Mazas, correspondant officiel du journal *ABC* à Rome, ouvre les hostilités dès le 2 décembre, dans un article intitulé « Condena de Maurras et Mónico de l'Action Française » :

Condenado en las obras ha sido Carlos Maurras, el *doctor en nacionalismo*, y gravemente advertida por nuestro Pontífice Pío XI ha sido estos días *L'Action Française* y sus secuaces laicos, sacerdotes y aun prelados, en cuanto han tendido a resistir, eludir o desfigurar el alcance de los anatemas y admoniciones de la Iglesia. La actitud del Vaticano ha sido, no sólo según la justicia y la moral cristianas, sino valerosa y oportuna *urbi et orbi*, para París en este caso, y para el orbe. Ya en letras anteriores, Su Santidad Pío XI había condenado genéricamente los excesos de la doctrina y de la acción nacionalistas.

Notons, ici, l'ironie de l'expression « doctor en nacionalismo » qui renvoie aux docteurs de l'Eglise, et qui signifie, en substance, que le nationalisme intégral s'apparente à une religion. Soulignons également la date de publication de l'article, le 2 décembre, alors que l'allocution consistoriale du pape, qui exige la rupture des catholiques avec l'Action Française, est publiée le 26 décembre et confirmée par le décret du 29 décembre. Il faut rappeler, en premier lieu, que l'avertissement du

5 NORA, Pierre, « Les deux apogées de l'Action Française », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, n°1, 1964, p. 127-141.

6 AGATHON, *Les jeunes gens d'aujourd'hui*, Paris, 1913.

7 VEGAS LATAPIÉ, Eugenio, *Memorias políticas. El suicidio de la Monarquía y la Segunda República*, Barcelona, Planeta, 1983, p. 75.

cardinal Andrieu, archevêque de Bordeaux, du 25 août 1926, avait fait l'effet d'une bombe dans les milieux catholiques et que la presse s'était emparée de la nouvelle. Il convient aussi de souligner que les débats sur le catholicisme de l'Action Française avaient déjà fait l'objet d'un décret, le 29 janvier 1914, qui mettait à l'Index sept œuvres de Maurras, ainsi que la revue bimensuelle *L'Action Française*. Mais, « pour tenir compte des services rendus à l'Eglise et ménager l'avenir »<sup>8</sup>, à la veille du premier conflit mondial, le décret n'avait pas été rendu public. Le contexte et sa situation à Rome expliquent, ainsi, que Rafael Sánchez Mazas se soit attendu à une réaction du Vatican. Il semble, pourtant, qu'un projet d'encyclique condamnant l'Action Française ait été rédigé par le pape dès le début de l'année 1926 et qu'une fuite ait permis à Mussolini de prendre connaissance du document et de l'interpréter comme une condamnation de son gouvernement. Le projet aurait été, ainsi, ajourné afin de faciliter les négociations entre le Saint-Siège et l'Etat italien<sup>9</sup>. Comme le rappelle Pierre Milza, « le chef du fascisme est personnellement incroyant, et les hommes qui autour de lui ont constitué le premier fascisme ne le sont pas moins (...). D'autre part, le programme du premier fascisme prévoit la confiscation de tous les biens des congrégations religieuses et l'abolition de tous les revenus épiscopaux<sup>10</sup> ». Mussolini entend, cependant, s'entendre avec l'Eglise afin d'exploiter son influence auprès des masses. N'est-ce pas là ce qui était reproché à l'Action Française ? Quoi qu'il en soit, l'article de Sánchez Mazas doit être interprété dans le contexte des négociations du Pacte de Latran, qui commencent dès 1925. A défaut, comment expliquer d'autres articles antérieurs et postérieurs, dans lesquels le journaliste qualifie Charles Maurras de « pensador político más interesante de Europa »<sup>11</sup>. En effet, même s'il s'avérait plus proche du fascisme que de l'Action Française, ce qui est corroboré par son adhésion immédiate, lors de sa fondation, à Falange Española de José Antonio Primo de Rivera, la fin de l'article « Condena de Maurras y Mónito a L'Action Française [sic] » semble étonnement radicale :

Si en algún momento nuestro vivo patriotismo español ha tenido la menor tangencia con la doctrina de Maurrás, o con cualquiera otra semejante, por medio de alusiones, citas, elogios o aprobaciones expresas o tácitas de cualquier especie, quede bien entendido que todo error posible de nuestra parte queda públicamente abjurado, con pleno sometimiento, y sin reserva alguna, ante la autoridad de la Iglesia.<sup>12</sup>

Il émane de ce texte une crainte de représailles du Saint-Siège et une forte soumission comme le montrent les termes «abjurado» et «sometimiento», qui font pendant au refus de soumission

8 CHOLVY, Gérard, *La religion en France, de la fin du XVIIIe à nos jours*, Paris, Hachette, 1991, p. 61. Les relations avec la papauté s'avéraient déjà difficiles depuis le toast d'Alger, par lequel le cardinal Lavignerie, le 12 mars 1890, demandait que les catholiques se rallient à la République, ce qu'avaient refusé les évêques de France, puis l'encyclique de Léon XIII du 20 janvier 1892 qui demandait aux catholiques d'accepter la Constitution pour la changer de l'intérieur.

9 PREVOTAT, Jacques, *Les catholiques et l'Action française. Histoire d'une condamnation 1899-1939*, Paris, Fayard, 2001, 742 p.

10 MILZA, Pierre, BERSTEIN, Serge, *Le fascisme italien 1919-1945*, Paris, Editions du Seuil, collection « Points Histoire », p. 259.

11 ABC, 16-VI-1923. Voir également « Campanella et Maurras », *Acción Española*, n°44, 1<sup>er</sup> janvier 1934, p. 769.

12 ABC, 2-XII-1926.

de l'Action française qui publie, le 24 décembre 1926, « Non possumus<sup>13</sup> ». Par ailleurs, il est probable que Sánchez Mazas ait voulu flatter le régime fasciste qui se plaignait de l'excessive influence française dans la presse espagnole<sup>14</sup>. Mais la condamnation a, en premier lieu, vivement touché les catholiques de France et semé le désarroi. La presse se déchaîne et les nationalistes espagnols suivent le moindre épisode de ce que René Rémond n'hésite pas à qualifier de « guerre de religion » :

L'Action française s'est ainsi trouvée entraînée dans une sorte de guerre de religion. Pour en mesurer exactement la portée et comprendre ses multiples conséquences sur la société, il faut avoir présent à l'esprit ce qu'étaient alors la place et la puissance de l'Eglise catholique en notre pays. Même si elle a perdu le statut privilégié de culte reconnu qui en faisait une partenaire de l'Etat, si le contrôle de l'enseignement lui a échappé (...), elle reste encore la religion de l'immense majorité des Français (...) Rien de ce qui touche au catholicisme ne les laisse tout à fait indifférents<sup>15</sup>.

Il convient de rappeler que l'Action Française a suscité des conversions au catholicisme, dont celle de Jacques Maritain, et qu'elle a l'appui de la hiérarchie. Beaucoup d'évêques jugent excessive l'intervention pontificale, une partie de l'opinion de tradition gallicane s'élève contre l'autoritarisme du Saint-Siège et d'aucuns encouragent les catholiques au « devoir de résistance »<sup>16</sup>. La crise s'aggrave lorsqu'un rescrit de la Sacrée Pénitencerie, daté du 8 mars 1927, décide d'éloigner des sacrements les ligueurs qui persistent dans l'erreur et les prêtres qui continuent de les absoudre. Une anecdote rapportée par l'épouse du marquis de Quintanar, l'un des fondateurs du mouvement Acción Española, témoigne de la portée de la condamnation dans les familles catholiques de l'Action Française. Elena de Quintanar évoquait encore, en 1996, le souvenir de son grand-père maternel, Raymond Ohaco, membre de la ligue maurrassienne, qui, affecté par la décision du pape Pie XI, s'enferma dans sa chambre et refusa de s'alimenter<sup>17</sup>.

## Le primat du politique sur la religion

Mais que reproche, donc, le Saint-Siège à l'Action Française ? Sánchez Mázas nous en donne sa version :

---

13 En référence au cri des apôtres Pierre et Jean qui proclament leur impossibilité de taire leur foi. « Le devoir sacré de défendre la patrie n'est pas de ceux qu'un catholique peut abandonner » ; voir : CHOLVY, Gérard, HILAIRE, Yves-Marie (dirs.), *Religion et société en France 1914-1945*, Toulouse, Privat, p. 77.

14 DOMINGUEZ MENDEZ, Rubén, « Francia en el horizonte. La política de aproximación italiana a la España de Primo de Rivera a través del campo cultural », *Memoria y Civilización* 16 (2013), pp. 237-265.

15 REMOND, René, Préface à Jacques Prévotat, *Les catholiques et l'Action française. Histoire d'une condamnation 1899-1939*, Paris, Fayard, 2001, p. III.

16 CHOLVY, Gérard, HILAIRE, Yves-Marie, *Religion et société en France 1914-1945*, Toulouse, Privat, 2002, p. 78.

17 Témoignage oral de la marquise de Quintanar, recueilli à son domicile madrilène, le 13 avril 1996.

Condenadas de *L'Avenir* al “Sillón” — de Lamennais de Marc-Sagnier [sic] — determinadas tendencias de la democracia cristiana, el perfecto equilibrio exigía la condena del contrario exceso de antidemocracia y seudocatolicismo nacionalista. Maurrás ha celebrado muchas veces las condenas caídas sobre la democracia cristiana (...). Ni democracia cristiana de Sagnier, ni nacionalismo integral de Maurrás, ha dicho la Iglesia.

Par souci d'équité, Rome aurait ainsi condamné les deux grands mouvements politiques se réclamant du catholicisme, l'un démocrate-chrétien, l'autre traditionaliste. En effet, « Le Sillon », le mouvement de jeunes catholiques de Marc Sagnier, avait été condamné en 1910 par le pape Pie X pour avoir voulu passer de la « mystique » à la « politique » démocratique. « *Politique d'abord...* Precisamente porque nos interesa, en nombre de la catolicidad y de la cultura, reaccionar contra la *politique d'abord*, contra la política ante todo”, quisiéramos buscar los orígenes europeos de esta doctrina un poco más lejos que en el episodio Maurrás». Et Sánchez Mazas trouve la justification de la condamnation papale dans la signature des Traités de Westphalie, signés en 1648, et reconnaissant les trois confessions : catholique, luthérienne et calviniste. Le recours à l'histoire comme instrument de propagande est récurrent dans les articles anti-maurrassiens. Les références bibliographiques d'ouvrages historiques français prêtent à sourire ; il cite le *Manuel historique de politique étrangère* d'Emile Bourgeois, professeur à La Sorbonne, et le *Précis d'Histoire de l'Eglise* de F. Mourret et J. Carreyre, publié en 1924, en deux volumes de 1700 pages. Si Sánchez Mazas craint la filiation entre fascisme italien et nationalisme intégral français, il revendique haut et fort son expertise en histoire de France et de l'Eglise et tient à montrer son érudition. Mais sa vision stéréotypée se substitue à la connaissance de la France profonde et à l'analyse du maurrassisme.

Maurras est, avant tout, cet « incroyant, fasciné, toute sa vie, par le mystère de la foi<sup>18</sup> », ce que perçoit finement Ramiro Ledesma Ramos, comme nous l'évoquerons. La description qu'en fait Sánchez Mazas, qui qualifie Maurras d'hypocrite et de faux catholique, s'avère être un raccourci et reprend les stéréotypes de ses premiers adversaires politiques, les Républicains. Il est vrai que les provocations du leader de l'Action Française prêtent le flanc aux critiques. Sa thèse, selon laquelle les évangiles seraient l'œuvre de « quatre Juifs obscurs<sup>19</sup> », a fait couler beaucoup d'encre et relève bien du blasphème. Il y a chez Maurras un esprit frondeur et la conviction d'avoir été trahi. Trahi par Dieu, en devenant sourd à quatorze ans, et trahi par Rome, en interdisant aux catholiques de lire l'Action Française.

Dans *ABC* du 25 mars 1927, José María de Salaverría répond à Sánchez Mazas :

A regañadientes o con disimulo, bastantes personas que comulgaban en el altar más opuesto de la ideología política han leído asiduamente las destemplanzas de Daudet y, sobre todo, las largas tiradas de prosa polémica de Maurrás, y esto no sólo en Francia, sino en muchos lados del extranjero. Pero la fortuna parece que

18 JULIARD, Jacques, WINOCK, Michel, *Dictionnaire des intellectuels français. Les personnes, les lieux, les moments*, Paris, Le Seuil, 1996, p. 773.

19 MAURRAS, Charles, *Le chemin de Paradis*, Paris, Calmann-Lévy, 1895, cité par RENOUVIN, Bertrand, «Maurras, le fondateur », *Mil Neuf Cent* (1993), vol.11, p. 78. Ce livre fait, naturellement, partie des ouvrages mis à l'Index par Pie XI.

se haya fatigado de protegerle, y el órgano de la tradición monárquica-católica francesa recibe el golpe de la parte que menos podía esperar (paradójicamente): de la autoridad vaticana.

Maurras postulait le primat du politique sur la religion et s'en expliquait ainsi : « Politique d'abord. Politique du nationalisme intégral. Et cela signifie aujourd'hui que la religion étant attaquée sur le terrain du politique, il faut la défendre politiquement<sup>20</sup> ». Non seulement Rome refusait d'être instrumentalisée, mais elle considérait que le danger du maurrassisme résidait dans la transposition, la dénaturalisation et le risque de perversion des mots ordinaires de la foi et des dogmes dans une idéologie qui les utilisait en les coupant de ses racines.

Plus grave encore, le Saint-Siège prend conscience de l'ampleur de l'emprise maurrasienne sur la jeunesse catholique, lors de la publication d'une enquête intitulée, *Charles Maurras, maître de la jeunesse catholique ?*, publiée en février 1926. Rome souhaitait voir la jeunesse catholique réunie sous la bannière de la Fédération Nationale Catholique de Castelnau. Les mouvements de jeunesse sont, alors, en plein essor, avec la fondation du scoutisme de France en 1920. Il s'agit d'investir sur la jeunesse pour la remettre sur le droit chemin. Or, dès 1906, l'Action Française avait fondé l'Institut d'Action Française, qui incita à la création d'un « Institut d'enseignement supérieur », avec la chaire de « politique catholique », dite du Syllabus. Les cours étaient ensuite diffusés dans une librairie à Saint-Sulpice dont le propriétaire, Jean Rivain, vendait également des objets pieux. On imagine la confusion ! Pour Rome, c'en était trop. Maurras se posait en défenseur de l'orthodoxie, en rival du Pape.

Sur tous ces points évoqués (la foi, la nature de l'Action Française, le charisme de son chef), Ledesma Ramos ne s'était point trompé. Il faut relire, à cet égard, son « Maurras y el Catolicismo », publié dans *La Gaceta Literaria*, le 1<sup>er</sup> avril 1928 :

Este sacerdote del Orden y de la Inteligencia, que es Carlos Maurras (...) ha sido hijo más o menos amado de la Iglesia Católica, hasta hace bien poco, en que los truenos bíblicos rugieron contra «La Acción Francesa» y le obligaron a encarrarse con una experiencia más: toda la obra de Maurras está hecha a base de un acuerdo con el catolicismo; y hay que analizarla de nuevo a la luz de los acontecimientos últimos. Maurras ha pasado a ser un heterodoxo, no ciertamente un hereje. Carlos Maurras llegó a la vida intelectual del brazo de dos ideas magníficas (...) consiguió creer en un maridaje sintético y en un haz de colaboraciones infinitas. Augusto Comte [sic] y el positivismo, por un lado. La iglesia y el catolicismo, por otro (...). Tuvo el acierto de ver antes que otros que no conviene al espíritu excluir de su seno la experiencia religiosa. (...) Fue, desde el primer momento, **un católico a posteriori, un católico convencido**, que podemos decir en puridad. Hijo de los resultados, no de las causas primeras. La palabra más exacta para calificar su actitud católica no es la de creyente, sino la de admirador. Pocas veces alude Maurras en sus libros a esa cosa tabú y recatada que es el dogma. Lo acepta sin reservas, y

---

20 MAURRAS, Charles, *Politique religieuse*, p. 32, cité par JULLIARD, Jacques, « La politique religieuse de Charles Maurras », *Esprit*, mars 1958, p. 359-384.



de aquí que le sea muy difícil a la Iglesia localizar en sus obras gérmenes de herejía (...). Claro es que la medida disciplinaria adoptada por la Iglesia puede ser –y de hecho lo es– la condena de una política y de un grupo, el desquiciamiento de La Acción Francesa. Y **también un halago al Estado republicano de Francia. En todos los sentidos un acto de sabia política.**<sup>21</sup>

Or, de nombreux catholiques l'ont interprété comme un acte de soutien à la III<sup>e</sup> République, dans le cadre d'une politique d'apaisement et de résurgence du catholicisme dans l'entre-deux-guerres.

## Le stéréotype de la France anticléricale et laïcisée

Il importe de resituer le texte dans le contexte des répercussions de la première guerre mondiale sur le catholicisme, à l'échelle des institutions comme au sein de la population française. Les stéréotypes selon lesquels la France est anticléricale et totalement laïcisée ont la vie dure. Giménez Caballero se réfère en permanence à la France de Voltaire et de Montesquieu<sup>22</sup>. Dès le début de la guerre, les catholiques ont l'occasion de prouver leur patriotisme et de se réintégrer dans la nation, et la III<sup>e</sup> République commence à reconnaître que le passé religieux fait partie intégrante de l'histoire nationale. Plusieurs exemples en témoignent : une ferveur religieuse au début de la guerre (affluence dans les lieux de pèlerinage, essor du culte de saints nationaux), la fondation, en 1915, avec l'approbation des pouvoirs publics, du Comité catholique de propagande à l'étranger, présidé par le recteur de l'Institut catholique de Paris, Mgr Baudrillart. Ce comité organise, en effet, des conférences en Espagne pour montrer que la France est toujours la fille aînée de l'Eglise et que sa participation à la guerre relève des croisades : catholicisme contre la Barbarie, voilà qui fut repris pendant la guerre civile dans la propagande des droites autoritaires françaises en faveur de Franco<sup>23</sup>. A l'échelle des institutions, la politique d'Union Sacrée, la constitution d'une chambre bleue horizon élue le 16 novembre 1919 et les fêtes de la canonisation de Jeanne d'Arc, le 16 mai 1920, témoignent de la réconciliation de la France et du Vatican.

Un contentieux oppose nationalistes autoritaires espagnols et nationalistes français qui se disputent, en effet, le privilège de figurer comme la première nation convertie au catholicisme, comme le suggère, en substance, Giménez Caballero :

---

21 LEDESMA RAMOS, Ramiro, «Maurras y el Catolicismo», *La Gaceta Literaria*, I-IV-1928. C'est nous qui soulignons.

22 GIMENEZ CABALLERO, Ernesto, «Españoles ignorantes. Los que no hemos leído a Charles Maurras», *Domingo*, 17-VII-1938. Nous avons déjà travaillé sur ce texte mais sous un angle différent, en montrant que la visite de l'Espagne franquiste par Charles Maurras avait été le prétexte d'un affrontement entre phalangistes et monarchistes d'Acción Española peu après le décret d'unification de la Phalange : DEWAELE VALDERRABANO, Hélène, « Españoles ignorantes. Los que no hemos leído a Charles Maurras » : une provocation d'Ernesto Giménez Caballero », *Cauces*, 4, 2003, p. 231-236.

23 Sur ce sujet développé dans ma thèse, voir : DEWAELE VALDERRABANO, Hélène, *Les relations entre droites autoritaires françaises et espagnoles de 1931 à 1940*, Paris, EHESS, 2003, thèse de doctorat sous la direction du Professeur Bernard Vincent, 817 p.

Por tener en el alma clavada la deuda que desde el siglo pasado debemos a Francia con su ayuda de los « cien mil hijos de San Luis », estamos ansiosos, ardientes de poder pronto pagar esa gratitud con creces, y terminada la guerra, enviar a nuestros amigos franceses, a los que sufren por nuestros mismos ideales, no cien, sino « doscientos mil » soldados de Franco que les ayuden a implantar la fe en el hermoso y dulce país de Francia.<sup>24</sup>

René Rémond rappelle que le thème de la fille aînée de l'Église « repose sur trois piliers : l'antériorité de la conversion de la France ; des relations privilégiées entre le royaume et le Siège apostolique ; la conviction enfin d'une élection toute spéciale de Dieu pour l'accomplissement des desseins de la Providence dans l'histoire de l'humanité »<sup>25</sup>. Bien que la Gaule n'ait probablement pas été la première région d'Europe christianisée, cette recomposition postérieure de l'histoire de France, qui est restée dans l'imaginaire collectif comme un mythe fondateur, ne s'avère pas si éloignée de la construction de l'identité nationale espagnole des nationalistes autoritaires espagnols, influencée par Menéndez Pelayo<sup>26</sup>. Nous avons évoqué le rôle de la canonisation de Jeanne d'Arc dans le rapprochement entre la République française et le Saint-Siège. Michel Winock a montré comment la mémoire de Jeanne d'Arc a été écartelée entre les partis. Pour les Républicains, Jeanne est une jeune fille du peuple trahie par tous les partisans de l'Ancien Régime. Pour l'Église, elle devenait sainte par sa pureté et ses vertus exemplaires. Les catholiques français, enfin, prirent l'habitude de confondre la sainte religieuse et la sainte nationale. Les maurrassiens, quant à eux, dressèrent un parallèle entre la condamnation de l'Action Française par le Saint-Siège et celle de Jeanne d'Arc. Georges Bernanos et Charles Maurras, notamment, ont brodé sur le thème de « l'innocence trahie », dans deux ouvrages, respectivement : *Jeanne d'Arc relapse et sainte* (1929) et *Méditations sur la politique de Jeanne d'Arc* (1931)<sup>27</sup>. Dans l'entre-deux-guerres, la pucelle d'Orléans, ainsi récupérée, devint la patronne de la plupart des ligues d'extrême droite, un symbole de cohésion des différents mouvements qui constituèrent la Bandera Jeanne d'Arc<sup>28</sup> pendant la Guerre civile.

Paradoxalement, la condamnation vaticane ne semble pas affecter outre mesure les publicistes d'*Acción Española*. Tout au plus, sont-ils prudents, en se gardant de publier des articles de Maurras dans leur revue mais la plupart des contributions françaises émanent de secteurs proches du maurrassisme, auxquelles s'ajoutent les comptes rendus d'ouvrages de Pierre Gaxotte, Jacques Bainville, Charles Benoist ou Louis Bertrand. C'est comme si l'ostracisme dont est victime l'Action Française suscitait davantage d'intérêt, voire lui conférait le prestige des martyrs.

24 GIMENEZ CABALLERO, Ernesto, «Españoles ignorantes...», *op. cit.*

25 REMOND, René, « La fille aînée de l'Église », in Pierre NORA, *Les Lieux de mémoire*, t.3, Paris, Gallimard, 1997, p. 4323.

26 Parmi la nombreuse bibliographie sur la pensée de Menéndez Pelayo, voir notamment, MORALES MOYA, Antonio, « La nación católica de Menéndez Pelayo », in *Historia de la nación y del nacionalismo español*, *op. cit.*, pp. 502-524.

27 WINOCK, Michel, «Jeanne d'Arc», in Pierre NORA, *Les Lieux de mémoire*, *op. cit.*, pp. 4427-4472.

28 Sur ce bataillon français mythifiée par l'extrême droite française, voir notamment : DEWAELE VALDERRABANO, Hélène, « La extrema derecha francesa en España : mitos y realidades de la bandera Jeanne d'Arc (1936-1939) », *Historia y Política*, n°8, 2002/2, p. 273-301.

## Une francophobie populaire réactivée

Nonobstant, il y a dans le nationalisme espagnol, dans l'ensemble, un sentiment anti-français exacerbé, qui va de l'admiration haineuse à la franche hostilité. Dans sa contribution à l'ouvrage *Historia de la nación y del nacionalismo español*, l'historien moderniste, Ricardo García Cárcel rappelle que, depuis le Moyen Age, la France a toujours constitué la contre-référence hispanique par excellence :

La rivalidad con Francia arranca en la época medieval, conducirá a diversos enfrentamientos militares durante los reinados de los Reyes Católicos y de Carlos V y tomará cuerpo ideológico-religioso en el reinado de Felipe II. En la segunda mitad del siglo XVI, efectivamente, se consolidan los estereotipos descalificatorios de españoles a franceses, y viceversa.<sup>29</sup>

Ainsi les stéréotypes anti-français prennent-ils une dimension religieuse ; on reproche alors à la France d'être la courroie de transmission des ouvrages interdits et des idées protestantes. L'image d'une France dont la liberté de pensée est dangereuse pour la construction de l'identité nationale espagnole est périodiquement convoquée, à l'époque contemporaine, au gré de la Révolution française, de la Terreur, de l'invasion napoléonienne, de la séparation de l'Eglise de l'Etat en 1905, de la mise en place des réformes éducatives inspirées de Jules Ferry sous la Seconde République et, enfin, de la Guerre civile.

Le sentiment que les Français arrivent en Espagne en « dominateurs », terme récurrent dans les écrits de Giménez Caballero, heurte le nationalisme espagnol et nourrit l'hostilité populaire à l'égard de la France. On lui en veut de continuer à diffuser une image de l'Espagne passiste, héritée des récits de voyage romantique, alors que la présence de nombreux industriels et investisseurs français au XIX<sup>e</sup> siècle aurait pu contribuer à corriger ce stéréotype. De plus, l'hégémonie de la culture française au XIX<sup>e</sup> siècle sur les élites libérales espagnoles<sup>30</sup> doit beaucoup à ces réactions épidermiques des nationalistes autoritaires espagnols. Que les doctrines contrerévolutionnaires de Joseph de Maistre, Louis de Bonald et de Charles Maurras soient des référents, voilà qui était trop. C'est ce qu'exprime un article publié dans *Hispanidad*, le 1<sup>er</sup> novembre 1935, lors de la parution d'*Enquête sur la Monarchie*, récemment traduite par le groupe Acción Española :

Por fin la famosa *Enquête sur la Monarchie*, de Maurras, ha sido traducida al español. No podía ya esperarse esta traducción después del tiempo que la separa de su primera edición francesa (...). Nada tenemos los españoles que aprender de extranjeros, bastándonos con estudiar lo mucho y bueno que hay en casa (...). Si sentimos alguna aversión hacia Maurras es que es francés, y, naturalmente, su

29 GARCIA CARCEL, Ricardo, « El concepto de España en los siglos XVI-XVII » in *Historia de la nación y del nacionalismo*, op. cit., p. 114.

30 Voir notamment les recherches effectuées dans les bibliothèques privées madrilènes par Jesús Martínez Martín, qui montre la domination des ouvrages politiques de langue française (17,26%) sur ceux de langue anglaise (2,6%) et italienne (1,26). Cf. MARTINEZ MARTIN, Jesús A., *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1991, p. 345.

*Encuesta* es francesa, extranjera. Y ya es bastante para que no cuente con todas nuestras simpatías<sup>31</sup>.

Le même discours est tenu par Giménez Caballero: «Y como uno ha decidido, también desde hace tiempo, que a nuestra Patria sólo debe dictarle sus formas de gobierno (...) únicamente el genio de España y no el numen de países secularmente enemigos, de ahí que uno se quede tan impermeable siempre ante toda sugestión ultrapirenaica, venga del lado que venga». Il est à noter, qu'à l'époque, la prééminence culturelle de la France est remise en question ; à dire vrai, elle est en déclin dès la première guerre mondiale. Paul Aubert rappelle, à juste titre, que les ressentiments à l'égard de la France viennent de tous les horizons politiques<sup>32</sup>. Il est intéressant, pour mieux l'illustrer, de mettre en perspective le discours de trois écrivains aussi différents que Antonio Machado, Pío Baroja et Giménez Caballero. Le premier écrit, ainsi, dans *Algunas consideraciones sobre libros recientes* : « Hoy recibimos de Francia productos de desasimilación, toda clase de géneros averiados y putrefactos: sensualismo, anarquismo, pornografía, decadentismo y pedantería aristocrática »<sup>33</sup>. Quant à Pío Baroja dont on connaît la germanophilie, il met en garde ses compatriotes contre le caractère superficiel, voire licencieux, de la France : « Francia proyecta hacia nosotros una porción de cosas inútiles o perjudiciales : modas, libros pornográficos, literatura de bulevar, vinos, licores<sup>34</sup> ». Giménez Caballero reprend, à son tour, les mêmes poncifs, dans son article sur Maurras :

De la misma manera que regulé hace tiempo, espartanamente, el tabaco, el vino, el café, el perfume, la gastronomía y las delicias de Afrodita, mucho más me he controlado ese otro estupefaciente –superior a todos en peligros delincuentes- de la poesía, del Arte, de la Diplomacia y del Pensamiento de Francia: de la Acción de Francia. Un soldado de Franco debe saber perfectamente hoy dónde se terminan los paraísos artificiales<sup>35</sup>.

Le Nationalisme espagnol ne se constitue donc pas seulement contre l'ennemi intérieur, en l'occurrence, les nationalismes que l'on a qualifié de « périphériques ». Il se construit également en réaction aux attaques idéologiques extérieures, or l'ennemi héréditaire est la France, ce qui explique le recours à l'histoire dans les articles francophobes de Giménez Caballero. « Del matrimonio del pobre Felipe IV con doña Isabel de Borbón, por el que la monarquía francesa comenzó a minar la grandeza y universalidad de la nuestra » à « los jacobinos » et « León Blum », quelles que soient les périodes historiques ou les idéologies politiques, la France est nuisible à l'Espagne ; elle donne des armes aux ennemis de la Tradition espagnole, elle est destructrice :

---

31 B., « Charles Maurras, Encuesta sobre la monarquía », *Hispanidad*, n°2, 1-XI-1935.

32 AUBERT, Paul, « La France : un intermédiaire culturel pour les Espagnols au tournant du siècle (1875-1918) », *Cahiers d'études romanes*, n°6, 2001, p. 11-38.

33 MACHADO, Antonio, « Algunas consideraciones sobre libros recientes. *Contra esto y aquello* de Miguel de Unamuno », *La Lectura*, Madrid, año XIII, n°151, julio de 1913.

34 BAROJA, Pío, *El nuevo tablado de Arlequín*, Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 208.

35 GIMENEZ CABALLERO, Ernesto, « Españoles ignorantes: los que no hemos leído a Charles Maurras », art. cit.

Ni los republicanos ni los monárquicos franceses han pretendido de España nunca más que lo mismo: hacerla fosfatina. Reducirla a puré. Para ello se valieron de todas las artes y mañas. Pero la principal fue siempre la literatura, la moda (...) siempre lo mismo: *action française* en el fondo (...). Por eso nosotros no aspiramos a copiar *l'action française*. Sino como falangistas centrados en la Tradición más genial y profunda de España, aspiramos a encauzar nuestra espiritualidad en una *acción imperial* que supere la simple *española*.<sup>36</sup>

Comme le rappelaient Jean-Philippe Luis et Antonio Niño, « une des voies pour construire sa propre identité consiste à souligner les différences avec les autres (...). Le voisin est l'Autre le plus proche (...). De ceci découle l'importance des stéréotypes nationaux dans la construction des identités collectives »<sup>37</sup>. A cet égard, la perception que les nationalistes autoritaires espagnols ont du nationalisme intégral français est éloquent. Le véritable frein à la pénétration du maurrassisme en Espagne est qu'il procède du voisin français.

---

36 GIMENEZ CABALLERO, *op. cit.* C'est l'auteur qui souligne.

37 LUIS, Jean-Philippe, NIÑO, Antonio, « Percevoir et décider : le rôle des images et des stéréotypes dans les relations hispano-françaises », *Siècles*, 20, 2004, pp. 3-13.



# Les stéréotypes comme outils d'exportation des identités nationales à travers les politiques touristiques espagnole et basque

**Géraldine Galeote<sup>1</sup>**

*Université Paris-Sorbonne, CRIMIC, Iberhis*

---

<sup>1</sup> L'auteur de cet article fait partie du programme de recherches I+D+I DER2015-65840-R "Diversidad y Convivencia: los derechos humanos como guía de acción", du *Programa Estatal de Investigación, Desarrollo e Innovación orientada a los retos de la sociedad*, du ministère de l'Economie et de la Compétitivité espagnol.

**Résumé :** Dans ce travail, nous avons choisi un angle d'analyse différent de celui de l'étude des processus d'usage des stéréotypes d'un groupe social par rapport à un autre groupe, en nous intéressant à la mise en récit d'une image stéréotypée d'un pays – l'Espagne –, élaborée par ses propres acteurs politiques et non par un groupe exogène. Cet enfermement dans une construction stéréotypée nationale, qui a été créée volontairement dans le domaine touristique à des fins économiques, se révèle être un véritable carcan

pour ce pays. En prolongement de l'étude de cette problématique nationale, notre travail s'est également intéressé à la manière dont la Communauté autonome du Pays basque, menant une politique de différenciation depuis ses instances de gouvernement, aux fins d'asseoir la présence du Pays basque au niveau international, a développé des stéréotypes spécifiques, qui prennent le contrepied de ceux associés à l'Espagne, dans une dynamique identitaire. L'analyse de la création et de l'instrumentalisation des stéréotypes par le

groupe faisant l'objet du processus de stéréotypage est un élément essentiel dans l'étude de la construction des identités nationales.

**Mots-clés :** Stéréotypes, Pays basque, Identités nationales, Image de l'Espagne, Tourisme

**Resumen:** En este trabajo, hemos decidido tratar de los estereotipos de una forma diferente a la del estudio de los procesos de uso de los estereotipos de un grupo social con respecto a otro grupo, interesándonos por la puesta en relato de una imagen estereotipada de un país – España –, elaborada por sus propios actores políticos y no por un grupo exógeno. Este encerramiento en una construcción estereotipada nacional, que fue creada voluntariamente en el ámbito turístico con fines económicos, resulta ser una verdadera

cortapisa para ese país. En la continuidad de esta problemática nacional, nuestro trabajo se interesa también por la manera en que la Comunidad Autónoma del País Vasco, al llevar una política de diferenciación desde las instancias de gobierno, con el objetivo de asentar la presencia del País Vasco a nivel internacional, ha desarrollado estereotipos específicos, que toman la dirección contraria de los que se asocian a España, en una dinámica identitaria. El análisis de la creación e instrumentalización de los estereotipos por los grupos que son objeto del proceso de estereotipación es un elemento esencial del estudio de la construcción de las identidades nacionales.

**Palabras claves:** Estereotipos, País Vasco, Identidad nacional, Imagen de España, Turismo

---

Le processus de stéréotypage se traduit, dans la plupart des cas, par une construction simplifiée de l'image de l'Autre, ancrée dans une société donnée dont l'élaboration progressive commence dès le plus jeune âge. Nous avons ainsi eu l'occasion de vérifier cette hypothèse lors d'un travail collectif sur les stéréotypes relatifs au monde hispanique en Europe, dans une étude sur le stéréotype de l'Espagne religieuse en France<sup>2</sup>. Cette approche du stéréotype lui attribue un rôle dévalorisant, voire abêtissant, car elle revient à considérer que les personnes usant du stéréotype n'ont pas les outils culturels, conceptuels et/ou intellectuels suffisants pour passer outre son utilisation dans l'analyse qu'elles font de l'Autre.

Au-delà de cette fonction première, et selon les propos de Marcel Grandière dans l'introduction de l'ouvrage sur *Le stéréotype, outil de régulations sociales*, « le stéréotype peut être une vraie construction intellectuelle [...] un outil même pour créer des images sociales et de toute nature »<sup>3</sup>. Nous allons ainsi nous intéresser à cet autre aspect du stéréotype, à savoir non pas lorsqu'il est utilisé comme une représentation «schématique et simplifiée» par celui qui doit interpréter l'Autre, mais lorsqu'il est pensé, construit ou en phase de réappropriation car déjà existant, pour exporter une image de l'identité nationale à des fins économiques et politiques. En effet, si la construction et

---

2 GALEOTE, Géraldine, « Le stéréotype de l'Espagne religieuse en France (1990-2005) », in BERGASA VÍCTOR, CABAÑAS Miguel, LUCENA GIRALDO Manuel, MURGA Idoia, ¿Verdades Cansadas? Imágenes y estereotipos acerca del mundo hispánico en Europa, Madrid, Consejo Superior de Investigación Científicas, Biblioteca de Historia, 2009, p. 627-638.

3 GRANDIÈRE, Marcel, ROLIN, Michel, *Le stéréotype outil de régulations sociales*, Angers, Centre d'histoire des représentations sociales, Université d'Angers, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 8.



l'usage des stéréotypes se fait en général depuis l'extérieur, que ce soit au niveau des groupes culturels, sociaux ou nationaux, nous proposons d'analyser dans ce travail comment il peut également suivre un chemin inverse, à savoir de l'intérieur vers l'extérieur, dans un processus visant à offrir une image identitaire maîtrisée pour en obtenir un profit économique et, *in fine*, politique. Le domaine du tourisme nous a semblé pertinent pour illustrer nos propos non seulement parce que l'Espagne est la première destination touristique de l'Union européenne pour les non-résidents<sup>4</sup> et que le siège social de l'Organisation mondiale du tourisme se situe à Madrid, mais aussi parce que les politiques et les campagnes touristiques ont pour objet principal la projection d'une image à l'extérieur à des fins promotionnelles. D'autre part, du fait de la forme de structuration de l'État espagnol en État autonome, intégrant en son sein des «nationalités»<sup>5</sup> ayant un niveau d'autogouvernement élevé et une identité nationale forte, il nous a également semblé opportun de comparer les processus élaborés au niveau de l'État espagnol avec celui de l'une de ces «nationalités», la Communauté autonome du Pays basque. Depuis l'approbation de la Constitution espagnole de 1978, le gouvernement espagnol est compétent pour promouvoir le tourisme de l'Espagne dans son entier et les Communautés autonomes, sur la base de l'article 148.1.18, peuvent « assurer la promotion et l'aménagement du tourisme sur leur territoire »<sup>6</sup>. L'État espagnol n'est plus, tel qu'il le fut sous le régime franquiste, le seul protagoniste en matière de tourisme.

Enfin, nous avons pris en considération le fait que l'identité des territoires est une référence de plus en plus prégnante dans les stratégies mises en œuvre au niveau touristique. Tel que l'ont analysé des chercheurs en science de gestion, « l'image dans ce contexte a une double déclinaison : «l'imagerie» véhiculée par les stéréotypes, et «l'imaginaire» poétisé des représentations offertes au touriste visiteur »<sup>7</sup>.

Les questions auxquelles nous tenterons de répondre dans notre travail sont de deux ordres. Tout d'abord, dans quelle mesure des stéréotypes sont-ils mis en scène dans les stratégies communicatives autour du tourisme et comment ceux-ci participent d'une construction identitaire particulière de l'Espagne, projetée à l'extérieur ? En second lieu, peut-on relever des éléments de stéréotypage spécifiques dans la promotion du tourisme de la Communauté autonome du Pays basque qui permettent d'asseoir une stratégie de différenciation avec la politique touristique espagnole, dans un processus de réaffirmation d'une identité nationale basque à des fins politiques ? Notons, enfin, que cette étude ne se veut pas aboutie, mais prétend plutôt lancer quelques pistes dans la mesure où elle est une première réflexion d'un travail que nous allons développer dans les années à venir.

Afin de pouvoir apporter quelques éléments de réponse à la double problématique posée, nous avons fait le choix d'adopter une perspective diachronique susceptible de mettre en exergue les possibles évolutions dans le temps.

---

4 Eurostat, *Statistiques du tourisme* : [http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Tourism\\_statistics/fr#Informations\\_supplC3.Agmentaires\\_Eurostat](http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Tourism_statistics/fr#Informations_supplC3.Agmentaires_Eurostat)

5 Le terme «nationalités» est consacré à l'article 2 de la Constitution espagnole du 29 décembre 1978.

6 TUDELA ARANDA, José, *Estudios sobre el régimen jurídico del turismo*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1997; GONZALEZ ALONSO, Augusto, « Competencias comunitarias, estatales y autonómicas en materia de turismo », in *Estudios Turísticos*, n°108 (2009), p. 65-113.

7 AMIROU, Rachid, PAUGET, Bertrand, LENGLET, Marc, DAMMAK, Ahmed, « De l'image à l'imagerie en passant par l'imaginaire : une interprétation du tourisme à partir des représentations proposées par dix villes européennes », *Recherches en Science de Gestion* 5/2011 (N°86), p. 87-102.

## Les stéréotypes dans la promotion touristique de l'Espagne : du stéréotype positif au stéréotype négatif

La première initiative organisationnelle du tourisme en Espagne prit forme grâce au Décret royal du 6 octobre 1905 visant à créer une Commission nationale du tourisme, rattachée au ministère du Développement de l'époque<sup>8</sup>, mais ce n'est qu'en 1951 que fut créé un ministère portant sur le tourisme, le ministère de l'Information et du Tourisme<sup>9</sup>. Tel que l'ont analysé Sasha D. Pack<sup>10</sup>, Ana Moreno<sup>11</sup> ou Beatriz Correyero Ruiz et María Rosa Cal Martínez<sup>12</sup>, dès les années mille neuf cent quarante, le franquisme avait perçu que le secteur touristique permettrait à l'Espagne de se développer économiquement. Ce fut surtout à la fin des années mille neuf cent cinquante et au cours des années mille neuf cent soixante que le tourisme représenta un élément clé du projet politique de modernisation et d'ouverture internationale du régime franquiste, par sa transformation en tourisme de masses. Cette politique de promotion touristique sous le franquisme fut marquée par le slogan « Spain is different », initialement créé en 1949 par le Directeur Général du Tourisme, Luis Antonio Bolín Bidwell, et décliné sous diverses formes pendant de nombreuses années.

---

8 ORTEGA CANTERO, Nicolás, « Paisaje, patrimonio e identidad en la conformación de la primera política turística », in *Ería*, 93 (2004), p. 27-42.

9 « Con los servicios que en la actualidad dependen de la Subsecretaría de Educación Popular y con aquellos otros comprendidos en la Dirección General de Turismo, que se segrega del Ministerio de la Gobernación, se crea el Ministerio de Información y Turismo, que tendrá una sola Subsecretaría. », *Decreto-ley de 19 de julio de 1951 por el que se reorganiza la Administración Central del Estado*, *Boletín Oficial del Estado*, n°201, 20 juillet 1951, p. 3446.

10 PACK, Sasha D., *La invasión pacífica. Los turistas y la España de Franco*, Madrid, Turner, 2009.

11 MORENO GARRIDO, Ana, *Historia del turismo en España en el siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2007.

12 CORREYERO RUIZ, Beatriz, CAL MARTÍNEZ, María Rosa, *Turismo: la mayor propaganda de Estado. España desde los orígenes a 1951*, Madrid, Visión Net, 2008.



Image nr. 1. L'Alcazar de Séville<sup>13</sup>



Image nr. 2. Taureaux à Chinchón<sup>14</sup>

Il s'agissait, dans un premier temps, de vendre une image de l'Espagne basée sur une identité folklorisée, une image pittoresque, celle-là même qui avait émergé dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, tel que le souligne Eric Storm :

A partir de l'ère du Romantisme, le goût pour la culture classique et pour celle de la Renaissance céda progressivement la place à tout ce qui avait trait à l'exotisme, au pittoresque et à l'originalité. Ainsi, des voyageurs anglais, allemands, français et américains commencèrent à découvrir la beauté de l'Espagne et son art. Et ce qui les attirait c'était précisément ce qui distinguait l'Espagne du canon international : l'héritage de la civilisation arabe de Al-Andalus et les traditions populaires telles que les taureaux, les danses gitanes et les processions religieuses<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Ministerio de Información y Turismo, 1950.

<sup>14</sup> Ministerio de Información y Turismo, 1961.

<sup>15</sup> « A partir de la Era del Romanticismo, el gusto por la cultura clásica y renacentista se vio desplazado poco a poco por una nueva orientación hacia lo exótico, lo pintoresco y lo original. De este modo, viajeros ingleses, alemanes, franceses y americanos empezaron a descubrir la belleza de España y su arte. Y lo que les atraía era precisamente lo que distinguía a España del canon internacional: el legado de la civilización árabe de al Ándalus y tradiciones populares como los toros, los bailes gitanos y las procesiones religiosas », STORM, Eric, « Una España más española. La influencia del turismo en la imagen nacional », in MORENO LUZON, Javier, NÚÑEZ SEIXAS, Xosé-Manuel (ed.), *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, Barcelona, RBA, 2013, p. 530-560. Voir également ANDREU, Xavier, *El descubrimiento de España*, Madrid, Taurus, 2016.

Toutefois, avec le développement des congés payés dans les sociétés occidentales, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, et suivant l'élan consumériste de masse de cette époque, vint s'ajouter à cette projection pittoresque, un processus promotionnel stratégique autour des plages, en particulier du littoral méditerranéen, qui exaltait la clémence des températures dont pouvait jouir l'Espagne, en particulier durant l'époque estivale.



Image nr. 3<sup>16</sup>



Image nr. 4<sup>17</sup>



Image nr. 5<sup>18</sup>

La stratégie de promotion touristique développée durant l'époque franquiste visait ainsi à mettre en exergue les traits différenciateurs de l'Espagne par rapport aux autres pays et Nations d'où provenaient les touristes, à savoir un pays où l'on pouvait jouir d'un contexte idéal pour les loisirs et la fête à un coût moindre, tout en offrant une typicité s'appuyant principalement sur le folklore andalou et la tauromachie. Finalement, par tous ces éléments de promotion touristique, le gouvernement du général Franco offrit au monde l'image d'une Espagne construite autour de deux axes directeurs, « l'espagnolade » et le farniente balnéaire. Cette construction identitaire stéréotypée, projetée vers l'extérieur, fut extrêmement efficace et rentable en termes économiques mais aussi politiques, puisque cette réussite dans le domaine du tourisme permit au régime franquiste de trouver une voie d'ouverture et, *in fine*, un nouveau souffle politique légitimateur sur la scène internationale<sup>19</sup>. Outre ces aspects, il est intéressant de noter que cette construction stéréotypée de l'Espagne était en phase avec l'idéologie franquiste, et la renforçait même, puisque la création et la diffusion d'une image uniformisée venait appuyer la politique centralisatrice menée par le général Franco et illustrée par le slogan « L'Espagne, une, grande et libre ». L'on peut ainsi affirmer que le contexte politique était tout à fait favorable à la création de campagnes touristiques promotionnelles s'appuyant

16 Ministerio de Información y Turismo, 1962.

17 Ministerio de Información y Turismo, 1970.

18 Ministerio de Información y Turismo, 1970.

19 Voir sur ce sujet, SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Esther, « El auge del turismo europeo en la España de los años sesenta », in *Arbor* CLXX, 669, septembre 2001, p. 201-224.

sur les stéréotypes d'une Espagne « de pandereta »<sup>20</sup>. Néanmoins, il se dégage de tout ce qui vient d'être dit que la construction identitaire à travers les stéréotypes dans ce cadre touristique, n'avait pas pour objectif de créer une opposition classique du Nous exalté contre l'Autre déprécié, mais d'un Nous différent et attractif face à un Autre conventionnel. Finalement, il s'agissait d'instaurer une opposition binaire que l'on pourrait résumer par le binôme festif/sérieux. Le stéréotype ne remplit pas une fonction de péjoration dans cet environnement, mais de différenciation par l'originalité qu'il transmet. Toutefois, alors même que le caractère dépréciatif est absent au niveau de la construction de l'image qui est offerte à l'extérieur, l'on retrouve néanmoins une représentation simplifiée de la réalité et finalement une construction identitaire de l'Espagne qui, reproduite à une autre échelle et dans d'autres contextes que ceux strictement touristiques, peut s'avérer préjudiciable. Une Espagne associée au folklore, à la fête et au soleil est attrayante pour les touristes et a un impact tout à fait positif dans le cadre des loisirs, avec des répercussions économiques certaines, mais cette stratégie touristique est véritablement problématique lorsque cela est appliqué à un autre contexte, voire à tous les autres contextes. Le passage du stéréotype positif au stéréotype négatif se fait dans ce processus d'externalisation de celui-ci et de réemploi à des fins autres que le but initial. Les campagnes touristiques menées à l'époque franquiste, même si elles faisaient partie d'un processus modernisateur, ont fortement participé à la projection d'une identité nationale espagnole fondée sur le folklore, les loisirs, voire l'oisiveté, et, par là même, à la création d'une représentation de l'Espagne extrêmement réductrice et éloignée de l'image sérieuse et efficace de ses voisins au nord de l'Europe.

Une fois la démocratie instaurée et les statuts d'autonomie des dix-sept Communautés autonomes adoptés, peut-on affirmer qu'il y eut persistance de cette projection identitaire de l'Espagne sous l'angle de « l'espagnolade », et donc des stéréotypes, dans la politique touristique menée par les gouvernements espagnols successifs? L'organisme national espagnol en charge de la promotion du tourisme fut créé par l'article 87.4 de la loi du 30 décembre 1985 sous le nom d'*Instituto Nacional de Promoción del Turismo* (INPROTUR)<sup>21</sup>. Il devint l'*Instituto de Promoción del Turismo de España* (TURESPAÑA) par le biais du Décret royal du 12 février 1988 portant réorganisation des organes ayant trait au tourisme en Espagne<sup>22</sup>. L'objectif qui lui est assigné apparaît clairement explicité à l'article 6 dudit texte :

[...] L'Institut est habilité à exercer entre autres fonctions : 1. La réalisation des actions extérieures de promotion et de commercialisation du tourisme, en tant que facteur économique important au niveau national dans le cadre de la planification générale des activités économiques, en présentant l'offre touristique espagnole

---

20 L'expression "España de pandereta" signifie une Espagne caractérisée par son caractère folklorique et son manque de sérieux (définition de la *Real Academia Española*).

21 « El Instituto Nacional de Promoción del Turismo (INPROTUR), que asumirá las funciones de promoción del turismo español, así como, en lo que se refiere al cumplimiento de la gestión que se le encomiende, funciones de los Organismos Autónomos, Instituto Español de Turismo y Exposiciones, Congresos y Convenciones de España cuya supresión se dispone en el artículo 85 anterior. Este Organismo tendrá carácter comercial y estará adscrito al Ministerio de Transportes, Turismo y Comunicaciones », *Ley 50/1984, de 30 de diciembre, de Presupuestos Generales del Estado para 1985, Boletín Oficial del Estado*, n° 313, 31 décembre 1984, p. 37578-37579.

22 *Real Decreto 124/1988, de 12 de febrero, por el que se reorganiza la Secretaría General del Turismo y el Instituto Nacional de Promoción del Turismo, Boletín Oficial del Estado*, n° 44, 20 février 1988, p. 5484-5486.

comme un ensemble intégrateur des caractéristiques, des spécificités et des intérêts des Communautés autonomes<sup>23</sup>.

L'expression « ensemble intégrateur », utilisée dans ce texte et qui est ici appliquée à l'offre touristique espagnole, peut, à notre sens, être interprétée de deux manières puisqu'elle peut être appréhendée dans la perspective d'un tout unique et uniforme, et dans ce cas d'unification visant à estomper les différences, mais aussi dans celle de divers éléments qui se complètent et forment un ensemble en respectant la diversité. Si le texte légal qui institue les fonctions de l'Institut de promotion du tourisme en Espagne a le mérite de mentionner l'existence de spécificités et d'intérêts particuliers des Communautés autonomes, il n'exprime toutefois pas clairement une volonté de mener une politique promotionnelle de la diversité. Cette ligne directrice de « l'ensemble intégrateur » pouvait, en effet, conduire à une continuité dans la projection d'une image stéréotypée. Ce texte ne marqua donc pas une rupture claire avec les orientations qui avaient prévalu dans le passé. Outre l'instauration de l'Institut de promotion du tourisme en Espagne, le passage à une Espagne démocratique fut marqué dans le domaine du tourisme par la création du logo de l'Espagne, devenu depuis 1983 l'emblème de la promotion touristique de ce pays au niveau international. L'auteur de celui-ci est l'artiste-peintre Joan Miró. Il ne s'agit pas d'une création nouvelle mais d'une composition d'éléments déjà existants pris sur l'affiche de la coupe du monde de football de 1982 – les lettres formant le mot *España* –, et sur l'affiche de la fondation Maeght lors de l'exposition consacrée à Joan Miró du 23 juillet au 30 septembre 1968 – le soleil et l'étoile. Le contour vert du soleil est néanmoins devenu jaune afin de rappeler les couleurs du drapeau espagnol en association avec le rouge de l'intérieur du soleil. L'artiste-peintre n'était déjà plus en capacité de créer une œuvre à ce moment-là. Il céda au gouvernement espagnol, à titre gratuit, les droits sur cette composition.

Cette œuvre allait permettre à l'Espagne de véhiculer l'image d'un pays associé au soleil – clairement représenté sur le logo – à la gaité et donc à la fête – par les couleurs vives –, mais sa valeur ajoutée était sa propre création par un grand maître de la culture internationalement reconnu. Ceci est mis en évidence dans l'arrêté du 19 novembre 1984 portant création de ce logo :

Il est nécessaire que le tourisme espagnol puisse avoir un logo propre grâce auquel pourront être identifiées les publications de tous ordres émanant du secrétariat général du Tourisme et d'autres entités ainsi que les campagnes publicitaires dans les médias nationaux et étrangers.

-Etant donné l'intérêt que peut représenter pour la promotion du tourisme espagnol le fait que le logo dont il s'agit soit dessiné par une personnalité artistique

---

23 « [...] el Instituto está facultado para desarrollar entre otras funciones: 1. La realización de acciones exteriores de promoción y comercialización del turismo, en cuanto factor económico de importancia nacional dentro del marco de la planificación general de la actividad económica, presentando la oferta turística española como conjunto integrador de las características, peculiaridades e intereses de las Comunidades Autónomas », *Ibidem*.

espagnole ayant une reconnaissance universelle, ce qui lui donnerait une plus grande popularité et acceptation dans le monde du tourisme.

-Les démarches pertinentes ayant été menées auprès de l'artiste Joan Miró avant son décès afin d'obtenir sa collaboration au projet, celui-ci accepta que ledit logo fût réalisé sur la base de dessins de sa création, sans que l'Administration ne paie quoi que ce soit pour cela.<sup>24</sup>

La première campagne publicitaire à projection internationale après l'époque franquiste, débuta de manière concomitante à la création du logo national de Miró et prit corps avec le slogan *Everything under the sun*. C'était, en effet, le soleil qui allait devenir dans ces années, et jusqu'en 1990, l'élément central de l'image de l'Espagne projetée à l'étranger. Tout comme le texte légal qui avait institué par le nouvel Institut de promotion du tourisme, l'orientation prise pour la promotion touristique internationale au cours des premières années de fonctionnement de la démocratie en Espagne était dans la continuité de ce qui avait été fait durant l'époque franquiste. Présenter l'Espagne sous l'angle de la plage et du soleil était une stratégie simplificatrice, mais économiquement rentable, visant à attirer en masse les touristes étrangers. Les campagnes publicitaires qui suivirent, *Passion for life* (1991-1994), *Spain by* (1995-1997), *Bravo Spain* (1998-2001), jusqu'au début des années deux mille, évoluèrent quelque peu afin d'attirer des touristes qui ne recherchaient pas uniquement le soleil et la plage, dans un contexte où le secteur touristique était entré en crise. Parallèlement, le gouvernement espagnol élaborait le premier Plan cadre de compétitivité du tourisme espagnol ou *Plan Futures*<sup>25</sup>, sur la base des prescriptions du livre blanc relatif au tourisme espagnol qui indiquait :

Traditionnellement, l'Espagne se positionnait de manière cohérente avec ce qui était sa stratégie commerciale : un pays avec un excellent climat, de bonnes plages, avec de nombreuses opportunités pour se divertir et des prix économiques. La stratégie de positionnement de l'Espagne acquiert une dimension plus élaborée, avec des objectifs différents, à partir de l'application du Plan Marketing. Avec cette nouvelle stratégie de positionnement on tente de modifier l'image touristique de l'Espagne, en renforçant les concepts de diversité et de qualité de son offre touristique et en utilisant comme parapluie le concept du « soleil » [...] Les facteurs

---

24 « Es conveniente que el turismo español cuente con un logotipo propio mediante el cual puedan ser identificadas las publicaciones de todo orden que la Secretaría General de Turismo y otras Entidades editen así como las campañas de publicidad en los medios de comunicación tanto nacionales como extranjeros.

– Habida cuenta del interés que para la promoción del turismo español puede representar el hecho de que el logotipo referido sea diseñado por alguna personalidad artística española de relieve universal, lo que le daría mayor popularidad y aceptación en el mundo del turismo.

– Hechas las gestiones pertinentes cerca del artista Joan Miró antes de su fallecimiento para solicitar su colaboración en el proyecto, éste accedió a que el citado logotipo fuese realizado en base a unos diseños de su creación, sin que para ello la Administración tenga que efectuar desembolso alguno. »

*Orden de 19 de noviembre de 1984 por la que se crea el logotipo de la Secretaría General de Turismo, Boletín Oficial del Estado, n° 312, 29 décembre 1984, p. 37528.*

25 Voir sur ce sujet, BEAS SECALL, Lorena, « Los planes de excelencia turística en España (1992-2006). Una apuesta por la revitalización de los destinos. Revisión de su implantación e impactos », in *Scripta Nova*, Vol. XVI, n° 411, Barcelone, Université de Barcelone, 20 août 2012, <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-411.htm>

du succès qui ont rendu possible une situation favorable pour le développement du tourisme en Espagne sont divers : les ressources (soleil et plage) adaptées à la demande du marché européen, la proximité géographique, le caractère typique et l'exotisme, l'hospitalité, le travail des Tours Opérateurs, l'excellente qualité-prix, un grand dynamisme entrepreneurial et une importante contribution de l'Administration espagnole, tant au niveau touristique qu'au niveau général<sup>26</sup>.

Ces quelques lignes du livre blanc, sous forme de bilan à l'aube des années mille neuf cent quatre-vingt-dix, explicitent une volonté clairement affirmée d'exploiter au niveau touristique les éléments – soleil, plage, exotisme et hospitalité – qui vont enfermer l'Espagne dans une image stéréotypée. Comme l'a relevé Javier Noya dans son ouvrage sur l'image de l'Espagne à l'extérieur, l'ensemble des enquêtes menées sur le terrain au cours des années 2000-2001 indique que, dans les pays étrangers, l'Espagne est assimilée aux vacances, aux traditions et au folklore, ainsi qu'à la fête. Il établit dans son étude un lien direct entre l'offre touristique et l'image de l'Espagne au niveau international, en indiquant que « les traits caractéristiques de notre offre touristique (soleil, chaleur et divertissement) président l'image que l'on a sur l'Espagne »<sup>27</sup>. Finalement, cet enfermement dans une image stéréotypée a porté préjudice à l'Espagne qui se voit reléguée au rang des pays « peu sérieux » et une stratégie renouvelée a été nécessaire pour donner une nouvelle impulsion au secteur touristique. Toutefois, il convient davantage de parler d'élargissement par la segmentation que de véritable revirement dans l'image proposée. Ainsi, par exemple, la campagne publicitaire *Smile ! You are in Spain* (2004-2009) proposait des affiches assez diversifiées montrant un panel beaucoup plus vaste des activités possibles et des lieux autres que le bord de mer. L'une d'entre elles a néanmoins attiré notre attention dans la mesure où elle nous semble un exemple illustratif de l'image stéréotypée que la promotion touristique continue de véhiculer sur l'Espagne. Si la photo est plutôt dynamique par la représentation de trois trentenaires en train de travailler avec, au second plan, un environnement extrêmement moderne représenté par une tour vitrée, le texte sous le slogan *Smile ! You are in Spain* nous semble poser problème. Celui-ci indique : « It's not the meeting that is important, it is everything you can do once it has finished ». *L'important ce n'est pas la réunion, mais tout ce que tu peux faire lorsqu'elle est terminée*. Par la négation de l'intérêt de la réunion et donc du travail, ce texte

26 « Tradicionalmente, España se posicionaba de manera coherente con lo que era su estrategia de negocio: un país con excelente clima, buenas playas, con muchas oportunidades de diversión y con precios económicos.

La estrategia de posicionamiento de España adquiere una dimensión más elaborada, con objetivos distintos, a partir de la aplicación del Plan de Marketing. Con esta nueva estrategia de posicionamiento se intenta modificar la imagen turística de España, reforzando los conceptos de diversidad y calidad de su oferta turística y utilizando como paraguas el concepto "sol" [...] Varios han sido los factores de éxito que han posibilitado una situación favorable para el desarrollo del turismo en España: recursos (sol y playa) adecuados a la demanda del mercado europeo, proximidad geográfica, tipismo y exotismo, hospitalidad, actuación de los TTO, óptima relación calidad-precio, un gran dinamismo empresarial y una importante contribución de la Administración española, tanto a nivel turístico como a nivel general », Secretaría General de Turismo, « Libro Blanco del Turismo Español », in *Estudios turísticos*, n° 108, 1990, p. 16-17 et p. 29.

27 « Los rasgos característicos de nuestra oferta turística (sol, calor, diversión) presiden la imagen que se tiene sobre España. Junto a ellos, se ve o se imagina una España aún tradicional y religiosa, no contaminada por lo artificial », NOYA, Javier, *La imagen de España en el exterior. Estado de la cuestión*, Madrid, Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos, 2002, p. 70.



induit, tout comme avaient pu le faire les images des campagnes publicitaires antérieures, une philosophie de vie du pays ancrée dans les valeurs de la fête et de la convivialité et non du travail. Cet aspect a été mis en exergue lors d'une étude menée en 2013 par le cabinet Cohn & Wolfe sur la marque Espagne<sup>28</sup> :

En revanche, ce qui attire notre attention c'est que certains aspects positifs qui nous caractérisent soient considérés comme négatifs dans certains domaines. Outre le chômage, la corruption et la faiblesse économique, un grand nombre de ces experts ont signalé également en tant que faiblesses de la marque Espagne des aspects comme la sieste, la fête ou le fait d'être une destination touristique bon marché et de masse. De plus, le manque de formation et de professionnalisme des Espagnols sont d'autres aspects qui se dégagent de cette enquête. L'étude met en évidence que l'Espagne devrait arrêter d'exploiter des clichés comme la sieste ou la fête, que les professionnels interrogés ont mis en lien avec le manque de professionnalisme et de compétitivité professionnelle, pour promouvoir davantage d'autres types de valeurs ou de qualités<sup>29</sup>.

Nous pourrions également nous référer aux propos tenus par l'Américain Richard Boucher, alors Secrétaire général adjoint de l'OCDE, lors d'un séminaire sur les transitions politiques et économiques dans les pays du Maghreb, du Machrek et du Golfe persique, organisé par l'Assemblée parlementaire de l'OTAN à Marseille, le 11 avril 2012. Celui-ci a en effet déclaré : « Personne ne veut être aujourd'hui comme l'Espagne. L'Espagne ne vaut que pour le flamenco et le vin rouge »<sup>30</sup>. L'utilisation des stéréotypes dans la stratégie communicative de l'Espagne, non seulement durant l'époque franquiste mais également depuis la transition démocratique, a constitué un choix délibéré au niveau touristique. Les campagnes publicitaires, mais aussi les diverses manifestations promotionnelles<sup>31</sup>

---

28 Il convient de souligner que l'Espagne s'est dotée d'un Haut-commissariat du gouvernement pour la marque Espagne. « Se crea el Alto Comisionado del Gobierno para la Marca España al que corresponde proponer al Gobierno las medidas para la mejora de la imagen exterior de España, así como la planificación , y el impulso, coordinación y seguimiento de la acción exterior española, pública y privada, en los ámbitos económico, cultural, social, científico y tecnológico, encaminada a la promoción de dicha imagen sin perjuicio de las competencias que tienen atribuidas en este ámbito los distintos departamentos ministeriales », *Real Decreto 998/2012, de 28 de junio, por el que se crea el Alto Comisionado del Gobierno para la Marca España y se modifica el Real Decreto 1412/2000 de 21 de julio, de creación del Consejo de Política Exterior, Boletín Oficial del Estado*, n°155, 29 juin 2012, p. 46129.

29 « Sin embargo, llama la atención que algunos aspectos positivos que nos caracterizan sean considerados negativos en determinados ámbitos. Y es que, además del desempleo, corrupción y debilidad económica, muchos de estos expertos han señalado también como debilidades de la marca España aspectos como la siesta, la fiesta o el hecho de ser un destino turístico barato y masificado. Además, la falta de formación y profesionalidad de los españoles son otros de los aspectos destacados en la encuesta. El estudio pone de manifiesto que España debería dejar de explotar clichés como la siesta o fiesta, que los encuestados han vinculado a falta de profesionalidad y competitividad laboral, para potenciar más otro tipo de valores o cualidades », <http://www.cohnwolfe.com/es/news/una-buena-estrategia-de-comunicaci%C3%B3n-ayudar%C3%AD-espa%C3%B1-salir-de-la-crisis>

30 « La «marca España» cotiza a la baja en el mundo », *El País*, 14 avril 2012.

31 Parmi les récentes manifestations promotionnelles il convient de se référer à l'organisation de la première Journée Mondiale de la Tapa, qui fut organisé le 22 octobre 2015, à travers les bureaux étrangers de Turespaña dans 17 pays.

au niveau international, ont donc fortement contribué à la construction et au maintien d'une image stéréotypée de l'Espagne, profondément ancrée dans les sociétés des autres pays, qu'ils soient proches ou lointains géographiquement. Les conséquences de cette construction identitaire « exclusivement festive » sont importantes, puisque cette image délétère engage la crédibilité d'un pays qui souhaite s'inscrire dans un processus de compétitivité et d'innovation au niveau international. Au-delà des effets néfastes sur les échanges économiques internationaux, c'est aussi le poids politique d'une Nation sur la scène internationale qui est en jeu.

La Communauté du Pays basque l'a bien compris. Travailler sur son image projetée à l'étranger est l'un des défis majeurs que s'est fixés le gouvernement basque depuis les années mille neuf cent quatre-vingts.

## Les stéréotypes dans la promotion touristique du Pays basque : une stratégie de différenciation

Le gouvernement basque a mis en place une stratégie bien planifiée de développement de l'activité touristique<sup>32</sup>. La marque *Euskadi Basque Country*, créée au cours de l'année 2013 à l'initiative du *lehendakari* Iñigo Urkullu, dans le but de promouvoir au niveau international « une image d'Euskadi attractive, influente et empreinte d'excellence »<sup>33</sup>, est l'un des outils utilisés comme marqueurs de l'identité basque dans les domaines économique et culturel, et, en particulier, dans le secteur touristique :

Notre objectif est d'accroître notre présence à l'extérieur pour défendre les intérêts d'*Euskadi* dans le monde. De gagner en notoriété comme pays compétitif. Notre mission est de croître en tant que territoire d'excellence au niveau mondial<sup>34</sup>.

L'idée clairement exprimée est celle de la *glocalisation*, à savoir l'adaptation du local à un processus mondialisé. Politiquement, la stratégie est beaucoup plus ambitieuse puisque le Parti Nationaliste Basque ne vise pas uniquement un développement économique par l'exportation ou la venue de touristes au Pays Basque. Il a pour objectif que l'*Euskadi* soit reconnu internationalement en tant qu'entité – « pays » est le terme utilisé –, séparée et différente de l'Espagne. Le développement économique, basé sur des vecteurs identitaires, est ainsi mis au service de la dynamique nationaliste.

32 Les données sur les outils mis en place par le Gouvernement basque ont déjà été abordées dans Galeote, Géraldine, « La gastronomie comme moteur de dynamisation économique de la Communauté Autonome du Pays basque : étude des stratégies de développement », in *Revue Internationale d'Études en Langues Modernes Appliquées*, Cluj-Napoca, Supplément thématique au numéro 8/2015, 2015, p. 11-20.

33 « Una marca que dibuje una imagen de Euskadi atractiva, influyente y vinculada a la excelencia », *Presentación en el Parlamento Vasco de la Estrategia Marco de Internacionalización 2020: Estrategia Basque Country, Comparecencia de la Secretaria General de Acción Exterior, Marian Elorza, en la Comisión de Asuntos Europeos y Acción Exterior, Gobierno Vasco, Dirección de la Comunicación*, 03-06-2014.

34 « Nuestra meta es ganar proyección exterior para defender los intereses de Euskadi en el mundo. Ganar notoriedad como país competitivo. Nuestra misión es crecer como territorio de excelencia en el escenario global », *Lehendakari Iñigo Urkullu, El Diario del Norte* 08-04-2014.

Pour mener à bien cette politique, le gouvernement basque a structuré son action en matière de tourisme autour de divers plans et a créé diverses entités. Le cadre de référence est ainsi posé dans le Plan stratégique du tourisme basque 2020<sup>35</sup> et le Plan de marketing touristique d'Euskadi 2014-2017<sup>36</sup>. Le premier analyse les points forts de la communauté autonome du Pays basque en tant que destination touristique (une offre touristique définie comme variée, de qualité et innovante) et les moyens pour les exploiter qui sont globalement repris dans le plan marketing. Ce dernier présente, en effet, les axes stratégiques pour accroître l'offre touristique en Euskadi : le positionnement, la marque (*Basque Country*), les produits basques, le marché (national et international), la commercialisation et la communication. L'entité publique qui gère ce processus d'élaboration et de mise en pratique des lignes directrices de l'industrie touristique est *Basquetour*, société publique qui est rattachée au département de Développement Économique et Compétitivité du gouvernement basque. En effet, le tourisme est un secteur stratégique de l'économie de cette Communauté autonome puisque, selon les données du Plan stratégique du tourisme basque 2020, il représente environ 86 000 emplois et inclut dans son activité quelque 22 000 entreprises<sup>37</sup>. Il est intéressant de noter que toute la stratégie de positionnement présentée dans le plan marketing est basée sur la « singularité basque ». Celle-ci est décrite comme reposant sur le style basque qui comprend la gastronomie (une gastronomie à vivre), le caractère (honnêteté, travailleurs, sérieux ; froids et chaleureux à la fois) et l'identité (l'Euskera comme langue ; le sport, le folklore, la mythologie ; l'évolution, la transformation culturelle, l'avant-garde et la modernité)<sup>38</sup>. La diversité est également identifiée comme un élément de cette « singularité basque ». Elle inclut les villes complémentaires d'avant-garde (Bilbao, Saint-Sébastien et Vitoria-Gasteiz), l'environnement rural à 15 minutes des villes, la côte basque, les vignobles de *Rioja Alavesa*. Sont également mis en exergue la proximité des différents lieux (en 2 heures on peut voir tout ceci), et le fait qu'il s'agisse d'une destination multiproduits<sup>39</sup>.

Cette approche de la promotion touristique par le biais de la « singularité basque » nous amène à plusieurs réflexions. Tout d'abord, cette singularité se projette non seulement par rapport aux autres territoires dans le monde mais aussi et surtout par rapport à l'Espagne. En effet, le caractère, l'identité et la diversité sont tous des éléments qui permettent de distinguer le Pays basque de la promotion touristique espagnole. Tout comme nous avons pu relever une image stéréotypée de l'Espagne et des Espagnols, nous ne pouvons que constater également la présence de stéréotypes dans ce plan marketing, mis en scène par le gouvernement basque pour promouvoir un Pays basque qui ne s'intégrerait pas dans le pays Espagne. Ainsi, la catégorisation relative au caractère devenant généralité, en particulier depuis le recours aux qualificatifs d'honnêtes, de travailleurs et de sérieux pour qualifier les Basques, tranche avec ce que nous avons pu constater pour la projection de l'image des Espagnols à l'étranger. Nous sommes ici dans un processus de stéréotypage qui se construit par opposition aux stéréotypes déjà existants sur le groupe dont on souhaite se dissocier. Néanmoins,

35 Plan stratégique du tourisme basque 2020, Gouvernement basque, Mars 2014.

36 Plan de marketing touristique d'Euskadi 2014-2017, Gouvernement basque, 2014.

37 53% de l'activité en Biscaye, 33% en Guipúzcoa et 14% en Alava. Classé au deuxième rang des meilleures destinations touristiques d'un point de vue concurrentiel parmi les dix-sept communautés autonomes, le Pays Basque se place au premier rang pour sa vision stratégique, le suivi de ses résultats économiques, son caractère innovant ou encore sa dotation en capital humain et son offre de formation. Plan stratégique du tourisme basque 2020, *op.cit.*, p. 52 et 61.

38 Plan de marketing touristique d'Euskadi 2014-2017, *op.cit.*, p. 6.

39 *Ibidem*.

ces stéréotypes servent autant à se distinguer des Espagnols qu'à véhiculer une image positive d'un peuple entreprenant et dynamique qui aurait sa place sur la scène internationale. Le « sérieux » des Basques est mis en lien avec l'innovation, la modernité et l'avant-gardisme. La stratégie promotionnelle au niveau touristique rejoint parfaitement la stratégie économique et politique des divers gouvernements nationalistes qui se sont succédé depuis la transition démocratique<sup>40</sup>. L'aspect traditionnel du Pays basque est également exploité comme une dynamique tout à fait actuelle et « dans l'air du temps », puisque ancrée dans la nature, le terroir et les traditions ancestrales, et non pas dans l'image désuète d'un folklorisme *de pandereta*. Par exemple, certaines routes touristiques sont qualifiées de « magiques » en référence à la mythologie basque :

Des grottes, des montagnes, des forêts, des rivières, avaient des connotations magiques pour les habitants de notre terre. Il en est de même pour le jour et la nuit, le soleil et la lune, la lumière et l'obscurité, l'univers. La nature et la vie s'entremêlent dans notre mythologie ; des êtres humains et des personnages fantastiques, des animaux et des plantes créent une cosmologie propre, qui est arrivée jusqu'à nos jours sous la forme de légendes et de traditions<sup>41</sup>.

Lorsqu'il s'agit de promouvoir « un pays » du point de vue touristique, la cible est extrêmement large puisque les touristes potentiels sont répartis partout dans le monde. Les moyens de communication ont évolué dans le temps étant donné que l'apparition des nouvelles technologies a permis une diffusion avec un spectre beaucoup plus large<sup>42</sup>. Le message a, lui aussi, été modifié au cours des dernières décennies, dans la mesure où il a dû s'adapter non seulement au nouvel environnement numérique mais aussi à l'évolution du tourisme qui n'est plus uniquement un tourisme de masse<sup>43</sup>. Pour répondre à toutes ces nouvelles exigences, le gouvernement basque a créé un site internet en 9 langues, exclusivement consacré à la promotion touristique du Pays basque dans le monde et qui représente une vitrine parfaitement maîtrisée de ce qu'est le Pays basque et une mise en récit de cette « singularité basque » définie dans le plan marketing du tourisme<sup>44</sup>.

40 Les divers Présidents du Gouvernement basque ont tous été membres du Parti nationaliste basque, à l'exception du socialiste Patxi López, qui a présidé du 7 mai 2009 au 15 décembre 2012.

41 « Cuevas, montañas, bosques, ríos, tenían connotaciones mágicas para los habitantes de nuestra tierra. También el día y la noche, el sol y la luna, la luz y la oscuridad, el universo. Naturaleza y vida se entremezclan en nuestra mitología; seres humanos y personajes fantásticos, animales y plantas crean una cosmología propia, que ha llegado hasta nuestros días en forma de leyendas y tradiciones », [http://turismo.euskadi.eus/mitologia\\_vasca](http://turismo.euskadi.eus/mitologia_vasca)

42 REYES DE LA ORDEN, Alberto, OLARTE PASCUAL M<sup>a</sup> Cristina, « Comunicación e internet: análisis del contenido de las campañas publicitarias en la web », in AYALA CALVO, Juan Carlos (coord.), *Conocimiento, innovación y emprendedores*, Universidad La Rioja, 2007, p. 2348-2361.

43 NOVELLI, Marina, *Niche Tourism: Contemporary Issues, Trends and Cases*, Oxford, Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005.

44 Ce site fut ouvert le 29 mai 2015 : <http://turismo.euskadi.eus/es/>

## Quelques conclusions

Le livre blanc relatif au tourisme espagnol de 1990, auquel nous nous sommes référées précédemment, mentionnait relativement à la collaboration entre l'État et les Communautés autonomes en matière de tourisme que « la configuration de l'Espagne des autonomies a supposé une utilisation de fonds publics conséquents à tous les niveaux (Administrations centrale, autonomiques et locales), avec une coordination faible de la stratégie du marketing de l'Espagne malgré les efforts du Secrétariat au Tourisme »<sup>45</sup>. Le plan marketing du Pays basque, mis en œuvre une quinzaine d'années plus tard, ne va pas dans le sens de la coordination prônée par le livre blanc, puisqu'il fait totalement abstraction d'une projection nationale au niveau étatique pour se consacrer exclusivement à la projection d'une image singularisée du Pays basque, avec ses propres stéréotypes.

Les premières pistes de travail que nous avons élaborées dans cet article tendent à montrer que le processus de stéréotypage est un outil généralisé dans la stratégie communicationnelle de l'Espagne au niveau touristique, que ce soit au niveau de sa création ou au niveau des modes de réappropriation. Dans ce cadre, les stéréotypes ne sont pas « subis » mais « alimentés » par les choix opérés par le gouvernement espagnol pour promouvoir une image de l'Espagne qui puisse « se vendre » sur le marché international du tourisme. Or, cette création ou réappropriation des stéréotypes tend, à terme, à renvoyer une image superficielle du pays, qui le décrédibilise sur la scène internationale lorsqu'il s'agit d'autres cadres qui n'ont pas trait aux loisirs. Le transfert des stéréotypes, non pas d'un groupe à un autre mais d'une sphère à une autre, permet ainsi le passage d'un stéréotype qui sera évalué positivement à un stéréotype qui sera évalué négativement et inversement. La caractérisation du stéréotype est donc mouvante en fonction de l'environnement dans lequel il est créé et utilisé, indépendamment de son « utilisateur » et du groupe auquel il se rapporte. Le stéréotype correspond ainsi, dans la plupart des cas, à un processus d'adjectivation qui peut prendre un sens différent en fonction du cadre. Le gouvernement franquiste, puis les divers gouvernements qui se sont succédés depuis la transition démocratique, n'ont pas pris la mesure de ce paramètre lors de l'élaboration des campagnes publicitaires à des fins touristiques. Dans une dynamique de mise en œuvre du projet nationaliste, le gouvernement basque a quant à lui élaboré une stratégie touristique de différenciation avec l'Espagne, visant à asseoir des valeurs dissemblables. Les stéréotypes utilisés dans ce cadre prennent le contre-pied de ceux véhiculés sur l'Espagne à l'étranger et permettent de projeter l'image d'un Pays basque avec des valeurs ancestrales, qui s'inscrit dans l'ère de l'innovation et dans une perspective de travail lui permettant de trouver sa place sur la scène internationale, aux côtés des autres Nations, tant au niveau économique qu'au niveau politique ; un Pays basque travailleur, moderne et efficace loin de l'image associée au terrorisme qui a prévalu pendant de très nombreuses années et loin des clichés d'une Espagne folklorique et peu encline au travail.

---

45 « Falta de acciones de marketing turístico, coordinadas en el exterior entre Administración Central, Autónoma y Local. La configuración de la España de las autonomías ha supuesto una utilización de importantes fondos públicos a todos los niveles (Administraciones Central, Autonómicas y Locales), con una escasa coordinación de la estrategia del marketing de España, a pesar del esfuerzo de la Secretaría General de Turismo. », Secretaría General de Turismo, « Libro Blanco del Turismo Español », *op.cit.*, p. 47.

## Bibliographie :

- ANDREU, Xavier, *El descubrimiento de España*, Madrid, Taurus, 2016.
- AMIROU, Rachid, PAUGET, Bertrand, LENGLET, Marc, DAMMAK, Ahmed, « De l'image à l'imagerie en passant par l'imaginaire : une interprétation du tourisme à partir des représentations proposées par dix villes européennes », *Recherches en Science de Gestion* 5/2011 (N°86), p. 87-102.
- CORREYERO RUIZ, Beatriz, CAL MARTÍNEZ, María Rosa, *Turismo: la mayor propaganda de Estado. España desde los orígenes a 1951*, Madrid, Visión Net, 2008.
- GALEOTE, Géraldine, « Le stéréotype de l'Espagne religieuse en France (1990-2005) », in BERGASA, Víctor, CABAÑAS, Miguel, LUCENA GIRALDO, Manuel, MURGA, Idoia, *¿Verdades Cansadas? Imágenes y estereotipos acerca del mundo hispánico en Europa*, Madrid, Consejo Superior de Investigación Científicas, Biblioteca de Historia, 2009, p. 627-638.
- GONZALEZ ALONSO, Augusto, « Competencias comunitarias, estatales y autonómicas en materia de turismo », in *Estudios Turísticos*, n°108 (2009), p. 65-113.
- GRANDIERE, Marcel, ROLIN, Michel, *Le stéréotype outil de régulations sociales*, Angers, Centre d'histoire des représentations sociales, Université d'Angers, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- MORENO GARRIDO, Ana, *Historia del turismo en España en el siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2007.
- NOVELLI, Marina, *Niche Tourism: Contemporary Issues, Trends and Cases*, Oxford, Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005.
- NOYA, Javier, *La imagen de España en el exterior. Estado de la cuestión*, Madrid, Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos, 2002, p. 70.
- ORTEGA CANTERO, Nicolás, « Paisaje, patrimonio e identidad en la conformación de la primera política turística », in *Ería*, 93 (2004), p. 27-42.
- PACK, Sasha D., *La invasión pacífica. Los turistas y la España de Franco*, Madrid, Turner, 2009.
- REYES DE LA ORDEN, Alberto, OLARTE PASCUAL M<sup>a</sup> Cristina, « Comunicación e internet: análisis del contenido de las campañas publicitarias en la web », in AYALA CALVO, Juan Carlos (coord.), *Conocimiento, innovación y emprendedores*, Universidad La Rioja, 2007, p. 2348-2361.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Esther, « El auge del turismo europeo en la España de los años sesenta », in *Arbor* CLXX, 669, septembre 2001, p. 201-224.

STORM, Eric, « Una España más española. La influencia del turismo en la imagen nacional », in MORENO LUZON, Javier, NÚÑEZ SEIXAS, Xosé-Manuel (ed.), *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, Barcelona, RBA, 2013, p. 530-560.

TUDELA ARANDA, José, *Estudios sobre el régimen jurídico del turismo*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1997.





# Españoladas y estereotipos cinematográficos: algunas consideraciones sobre su recepción en la España de los años veinte

**Marta García Carrión<sup>1</sup>**

*Universidad de Valencia*

---

<sup>1</sup> La autora participa en el proyecto de investigación HAR2014-53042-P financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y en el Grupo de Excelencia GVPROMETEO/2016/108 de la Generalitat Valenciana.

**Resumen:** El artículo estudia la recepción entre el público en España de los filmes de temática española producidos fuera del territorio español durante los años veinte. Para ello, se ha analizado las reacciones en la prensa cinematográfica y general del periodo a filmes como *Les opprimés*, *Carmen*, *Blood and Sand* o *The loves of Carmen*, buena parte de ellos catalogados en su momento como “españoladas”. Se pretende analizar, a partir de un sector de público muy concreto, vinculado a la cultura cinematográfica escrita, cómo los espectadores españoles interpretaron las representaciones de España que dichos filmes

ofrecían, así como la interrelación entre los estereotipos cinematográficos y la definición de la identidad nacional española.

**Palabras claves:** Cine, Identidad nacional, Estereotipo, España, Recepción

**Résumé :** L'article étudie la réception, dans l'opinion publique en Espagne, des films sur des thèmes intéressant l'Espagne et produits en dehors du territoire espagnol pendant les années vingt. Pour ce faire, nous avons analysé les réactions, dans la presse cinématographique et la

presse générale, à des films comme *Les opprimés*, *Carmen*, *Blood and Sand* ou *The loves of Carmen*, pour la plupart catalogués à l'époque comme «espagnolades». Il vise à analyser, à partir d'une frange du public très spécifique, en lien avec la culture cinématographique écrite, comment les

spectateurs espagnols ont interprété les représentations de l'Espagne que ces films ont offert, ainsi que les liens entre les stéréotypes de films et la définition de l'identité nationale espagnole.

**Mots-clés** : Cinéma, Identité nationale, Stéréotype, Espagne, Réception

---

En enero de 1929, la revista *El cine*, una de las decanas de la prensa cinematográfica en España, planteaba un editorial dedicado a reprochar la insistencia de las películas extranjeras en presentar a los españoles de forma ridícula:

Nosotros no podemos comprender, a ciencia cierta, ese afán, ese prurito existente en el extranjero de presentarnos bajo un punto de vista que quizá sea el prototipo imaginado por ellos de la raza hispana [...] Con todos nuestros defectos y malas cualidades, nuestra personalidad racial e histórica no es ni con mucho la que los productores cinematográficos tienen por norma presentar. [...] Más que mala fe lo achacamos a la escasa cultura que en más de una ocasión nos han demostrado algunos realizadores<sup>2</sup>.

La opinión de los responsables de la revista *El cine* se correspondía con una percepción ampliamente extendida en la opinión pública del momento: la mayoría de las películas en las que aparecía España ridiculizaban la idiosincrasia y la cultura nacional. En otras palabras, no eran otra cosa que españoladas.

Lo cierto es que a la hora de hablar del cine producido en o ambientado en España, pocos términos han tenido tanto éxito y longevidad como el de “españolada”, empleado prácticamente desde los orígenes del cine hasta la actualidad, y que ha pasado a formar parte del lenguaje común y cotidiano. Como es bien sabido, el término no tiene un origen vinculado al medio cinematográfico, sino que aparece desde mediados del siglo XIX para calificar determinadas novelas sobre España, fundamentalmente de procedencia francesa, de las que *Carmen* de Prosper Mérimée era el mayor exponente. Esta literatura creó un estereotipo romántico que, con una visión fuertemente orientalista, se basaba en la caracterización de España como un país exótico, representado principalmente por sus mujeres<sup>3</sup>. Esta imagen romántica de España forjada por la literatura y el arte europeos influyó asimismo decisivamente en las formas en que los intelectuales, escritores y artistas españoles imaginaron la nación española en la segunda mitad del XIX y las primeras décadas del XX. En un complejo proceso de diálogo con el estereotipo romántico, éste jugó un papel decisivo en la construcción de imaginarios sobre la nación española y en el peso que en éstos tuvieron determinados elementos

---

2 “Procedimientos contraproducentes”, *El cine*, 10 de enero de 1929, núm. 874.

3 El mejor estudio sobre ello es ANDREU, Xavier, *El descubrimiento de España*, Madrid, Taurus, 2016.

simbólicos como el folclore, sobre todo el andaluz<sup>4</sup>. Con el nacimiento del cine y sobre todo con su consolidación como un espectáculo narrativo y de masas, las pantallas cinematográficas entraron de lleno en el proceso de fabricación, reelaboración y difusión de imágenes sobre España. Y la idea de españolada resurgió con fuerza.

No obstante lo extendido que ha estado su empleo en relación con las películas, son numerosas las confusiones e inexactitudes que se derivan de los diferentes significados que se le atribuyen, y se trata de un concepto que hasta fechas recientes no había sido objeto de una reflexión rigurosa por parte de historiadores y estudiosos del cine<sup>5</sup>. Por una parte, contamos con algunos estudios que han abordado la españolada casi como un género cinematográfico propio en la cinematografía española, con una presencia fuerte en determinados momentos históricos, que englobaría los filmes que explotan determinados elementos del folclore<sup>6</sup>. Asimismo, la idea de “españolada” también se puede analizar como un elemento discursivo en el diálogo y debate sobre la identidad española, que necesariamente ha de entenderse como un proceso de construcción cultural, huyendo de explicaciones esencialistas<sup>7</sup>. En este sentido, españolada se equipararía a una visión estereotipada o “folclorizada” sobre España (con una connotación manifiestamente peyorativa) opuesta a lo que se considera como “auténticamente” español. Una perspectiva que sitúa el foco en el debate en torno a los imaginarios, símbolos y estereotipos nacionales.

Este artículo pretende abordar los estereotipos sobre la españolidad presentes en las películas de producción no española que se pudieron ver en las pantallas españolas a lo largo de los años veinte. Sin embargo, no se centrará en un análisis del discurso fílmico, perspectiva más habitual a la hora de estudiar la construcción y difusión de estereotipos e imaginarios cinematográficos, sino que tratará de presentar una aproximación a su recepción entre los públicos españoles. En las páginas siguientes se plantea un estudio de las reacciones ante lo que se consideran estereotipos de la identidad nacional presentados por el cine realizado por productoras no españolas, reacciones que conforman un diálogo entre diferentes narraciones sobre España. El estudio de recepción que se presenta queda limitado al análisis de las revistas cinematográficas y la prensa general. Es así la recepción que hicieron redactores periodísticos, críticos cinematográficos o intelectuales que dejaron constancia de

---

4 *Ibid.* Ver también ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Aceptación por rechazo. Sobre el punto de vista extranjero como componente del costumbrismo», en *Le métissage culturel en Espagne*, Jean-René Aymes, Serge Salaün (eds.), París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, págs. 21-36.

5 Valeria Camporesi fue la primera investigadora que planteó explícitamente la importancia de estudiar el concepto de españolada en el cine y su evolución histórica, CAMPORESI, Valeria, *Para grandes y chicos. Un cine para todos los españoles*, Madrid, Turfan, 1994, págs. 29 y ss. Antes había planteado algunas consideraciones GUBERN, Román, *El cine sonoro en la Segunda República, 1929-1936*, Barcelona, Lumen, 1977, pág. 126-127.

6 BERTHIER, Nancy, «Espagne folklorique et Espagne éternelle: l'irrésistible ascension de l'espagnolade», *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, 1996, núm. 24, págs. 245-254; BENET, Vicente, SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, “La españolada en el cine”, in *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, Javier Moreno y Xosé M. Núñez Seixas (eds.), Barcelona, RBA, 2013, págs. 560-591.

7 Como hace, en mi opinión, la única monografía dedicada a la españolada en el cine, NAVARRETE, José Luis, *Historia de un género cinematográfico: la españolada*, Madrid, Quiasmo, 2009, que recopila las reflexiones que el autor había realizado previamente en diversos trabajos. A pesar de las aportaciones de interés de la obra, sus interpretaciones resultan muy problemáticas, pues en su análisis se concibe la identidad nacional española como algo fijado al menos desde el siglo XVI y que puede rastrearse desde entonces en sus manifestaciones culturales.

sus impresiones sobre los filmes, y por tanto se trata de un público muy específico, pero nos puede permitir plantear algunas reflexiones de interés sobre el papel de dichos imaginarios en la definición de la identidad nacional, además de ser manifestaciones que contribuyeron a crear un debate en la opinión pública española al respecto.

## Españoladas extranjeras: ¿películas ofensivas u homenajes a la patria?

La década de 1920 (y sobre todo su segunda mitad) fue un momento álgido en la reflexión y debate sobre la representación de España en las pantallas, con una omnipresencia de la idea de españolada como piedra de toque<sup>8</sup>. Por una parte, y en consonancia con el desarrollo de otras cinematografías europeas coetáneas, la industria cinematográfica en España buscaba una identidad propia que se correspondiese con la cultura y “esencias” nacionales. Asimismo, desde la Primera Guerra Mundial la influencia del cine en la difusión de estereotipos nacionales y su potencial uso como arma de propaganda había sido ampliamente debatida en círculos intelectuales, culturales y políticos europeos. Tres décadas después del nacimiento del cinematógrafo, el medio cinematográfico era un espectáculo de masas consolidado y su influencia en la opinión pública no podía ser minusvalorada. En este sentido, en el debate en torno a cómo las películas españolas debían representar a España jugó un papel decisivo la reflexión sobre cómo lo estaban haciendo los filmes extranjeros, que eran objeto de escrutinio y crítica incluso antes de ser estrenados en cines del territorio español. Los principales objetivos de estas críticas eran filmes realizados por productoras de Hollywood, dueñas ya de las carteleras de los cines en España, y por compañías francesas, puesto que España tuvo una cierta presencia en la producción cinematográfica en Francia en los años veinte<sup>9</sup>. Buena parte de los filmes americanos y franceses que tenían España como escenario fueron recibidos de forma muy negativa y en ocasiones llegaron a motivar intervenciones gubernamentales en su contra.

Un buen ejemplo es el de la película de producción francesa *Rosa de Flandes* (*Les opprimés*, H. Roussell, 1922), una historia de amor en el Flandes dominado por Felipe II, que suscitó polémica poco después de su estreno en Francia. El escritor y diplomático guatemalteco Enrique Gómez Carrillo fue quien dio la alerta contra este film, avisando a sus contactos en el gobierno español y a la opinión pública contra la imagen peyorativa, vinculada a la «Leyenda negra» que en su opinión daba el film, que reconocía no haber visto<sup>10</sup>. La Dirección General de Orden Público acabó por dar orden a los gobernadores civiles de que no se exhibiera el film por perjudicar el prestigio de la nación

8 Un desarrollo más exhaustivo en GARCÍA CARRIÓN, Marta, *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, PUV, 2013, págs. 165-209.

9 GUIBBERT, Pierre, «L'image de l'Espagne dans le cinéma français des années 20», en *Le cinéma français muet dans le monde. Influences réciproques*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse/Institut Jean Vigo, 1988; SEGUIN, Jean-Claude, «Les échanges cinématographiques franco-espagnols (années 1920). La place des adaptations transnationales», *Hispanística XX* 31, 2013, págs. 21-41.

10 Ver su enérgica repulsa en la tercera de ABC, GÓMEZ CARRILLO, Enrique, «Españoladas cinematográficas», ABC, 24 de febrero de 1923. El director del film, Henry Roussell, pidió al diario que hiciera constar que el film no atacaba a España (“Una película de ambiente español”, ABC, 6 de abril

española<sup>11</sup>. La actriz principal del film (y ex mujer de Gómez Carrillo), Raquel Meller, intervino declarando a la prensa que la película no contenía ninguna ofensa hacia España sino todo lo contrario, y aprovechaba para proclamar una y otra vez su patriotismo: “cuando llevo a los escenarios extranjeros una ráfaga de arte español lo hago por mí evidentemente, pero lo hago por mi patria, porque no tengo dos cédulas personales ni dos corazones<sup>12</sup>”. Un año después el film se estrenaría finalmente en territorio español, pero con cortes y con un título, *Rosa de Flandes*, que dejaba de lado a los “oprimidos” del título original francés y a Felipe II y centraba el interés en la protagonista femenina. De hecho, los anuncios incluían el retrato de Meller y lemas que parecían querer desmentir posibles interpretaciones antiespañolas del film: “Es la película que más acabadamente pone de manifiesto las preclaras virtudes de la raza española. La hidalga caballerosidad de sus hombres. La noble espiritualidad de sus mujeres<sup>13</sup>”. Lo cierto es que si el film había suscitado polémica el año anterior, tras su estreno no hubo en general reacciones opuestas, y su protagonista fue aplaudida como una imagen femenina que trazaba la continuidad entre el pasado y el presente nacional.

Tras casos como el de *Les opprimés* y ante la negativa respuesta de la opinión pública española a películas como *Masters of Men* (D. Smith, 1923), *Mantón de Manila* (*The Bright Shawl*, J. S. Robertson, 1923), o *Rosita, la cantante callejera* (*Rosita*, E. Lubitsch, 1923) el gobierno de la dictadura de Primo de Rivera decidió tomar medidas explícitas contra las “películas ofensivas” contra España<sup>14</sup>. En 1924, el Ministerio de Estado ordenó que los representantes diplomáticos vigilaran las películas que se proyectaban en el extranjero por si hubiese “alguna en que se perjudicase nuestro prestigio”. Con ello se copiaba la política adoptada por los países europeos durante la Primera Guerra Mundial y la del gobierno mexicano. Al mismo tiempo, el Ministerio de Instrucción Pública dictó una orden por la que se restringieran los rodajes en los edificios del patrimonio histórico y en los monumentos nacionales con el siguiente argumento:

De algún tiempo a esta parte viene advirtiéndose, con dolorosa frecuencia, en la producción cinematográfica que se lleva a la pantalla en el extranjero y que reproduce aspectos de la vida española, singularmente de carácter histórico, un falso concepto de la realidad [...] con el pretexto de dar a conocer los monumentos artísticos de nuestro país se inventan películas verdaderamente calumniosas de sus hechos históricos, de sus costumbres, de sus tipos, de su desarrollo cultural, y, por consiguiente, nos denigran ante los extraños<sup>15</sup>.

---

de 1923), afirmación contestada nuevamente por GÓMEZ CARRILLO, Enrique, «El Duque de Alba en el cinematógrafo», *ABC*, 28 de abril de 1923.

11 *Diario de Córdoba*, 18 de marzo de 1923. Sobre la prohibición de exhibición de este film, véase DIEZ, Emeterio, *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003, pág. 235.

12 VILLÁN, Delfín, “Hablando con Raquel Meller”, *El cine*, 21 de abril de 1923, núm. 575.

13 Anuncio en *El pueblo*, 25 de noviembre de 1924.

14 DIEZ, Emeterio, “Primo de Rivera y la censura diplomática (1923-1930)”, in *Historia & Cinema. 25 aniversario del Centre d’Investigacions Film-Història*, José M. Caparrós (coord.), Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 2009, págs. 61-78 y LEÓN AGUINAGA, Pablo: *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*, Madrid, CSIC, 2010, págs. 60-65.

15 Real Orden de 28 de julio de 1924 (*Gaceta de Madrid* de 7 de agosto).

A pesar de estas medidas oficiales y de la labor de los diplomáticos vigilando las películas de tema español que se producían en otros países, a lo largo de los años siguientes buena parte de la opinión pública española no dejó de denunciar que el cine extranjero se dedicaba a propagar por las pantallas una “España de pandereta”, cuando la nación española era un país moderno como indicaba su geografía, es decir, europeo y no oriental<sup>16</sup>. El origen de dicha mirada parecía claro, no era sino una vuelta a las visiones tópicas románticas como la de Merimée:

Ellos creen que los nobles españoles son todos a la manera de Don Quijote; que calzan altos coturnos, cubren su cabeza con una bacía de barbero y por bastón llevan una espada toledana o, cuando pasean a caballo, empuñan una pica flamenca. De cuantas leyendas y hazañas nuestras se conocen por ahí, ocupan un lugar preferente la historia de Diego Corrientes, las corridas de toros y los amores de Carmen. En gran parte del extranjero se considera a nuestras mujeres como aquélla que desdichadamente pintara Merimée, liado su cuerpo en madroños, adornada su negra cabellera con flores rojas como su sangre ardiente, con crótalos en las manos y en la liga una navaja de muelles. Creen, en su desconocimiento, que el tipo español es de andar lánguido y mirada somnolienta y perezosa, de rostros adornados con largas patillas y cuya vestimenta consiste en una chaquetilla corta con alamares y una manta llena de borlas que llevamos sobre el hombro<sup>17</sup>.

Otro de los filmes que causó también polémica antes de su estreno en España fue *Sangre y arena* (*Blood and Sand*, F. Niblo, 1922), que tardó varios años en proyectarse en cines españoles. Tras su estreno en España, la crítica fue sin embargo ambivalente. *La pantalla* afirmó que era “una españolada, pero sin nada que denigre o empañe el buen nombre de nuestra Patria”, y que la obra original de Blasco Ibáñez no se prestaba a otra cosa, “¿y cómo rechazar la España de pandereta de los extranjeros, si somos nosotros los primeros en producir españoladas?<sup>18</sup>”. La revista señalaba que el público había reaccionado “sin demasiada indignación, aunque no sin risas” ante algunos detalles pintorescos de la indumentaria y actitudes de los personajes. Menos benevolente con el film fue Antonio de Hoyos, quien criticó el film por grotesco y absurdo, extendiendo la crítica a Blasco Ibáñez por tolerar “una tan arbitraria y fea interpretación de una obra suya ni aun atropellado por el mercantilismo yanqui<sup>19</sup>”. El periodista Antonio Gascón también cargó duramente contra ella: “convirtieron el asunto, ya de por sí un poquito de pandereta, en la más burda y grosera *espagnolade*. El director se hartó de acumular tonterías y Valentino de hacerlas<sup>20</sup>”, contraponiéndola con la “patriótica labor” de Blasco, cuyas obras “sobre las páginas impresas primero y a través del celuloide después, expandieron por todo el mundo una leyenda más justa y veraz sobre la Historia de España<sup>21</sup>”. Más polémica aún causó la película de producción mexicana sobre bandoleros *El león de Sierra Morena* (M. Contreras, 1928), que motivó la protesta oficial del ayuntamiento de Córdoba y de la Unión Artística Cinematográfica

16 “La España de la pandereta. Cómo pintan a España algunos pelicularos americanos”, *El cine*, 21 de abril de 1927, núm. 784.

17 CRUZADO, Clemente, “España, país fotogénico”, *Popular film*, 21 de junio de 1928, núm. 99.

18 Crítica a *Sangre y arena*, *La pantalla*, núm. 9, 24 de febrero de 1928.

19 DE HOYOS, Antonio, “Españolismo y españoladas en el Cinematógrafo”, *ABC*, 7 de marzo de 1928.

20 GASCÓN, Antonio, “Blasco Ibáñez y el cine”, *La pantalla*, 3 de febrero de 1928, núm. 6.

21 *Ibid.*

Española porque se permitiera su rodaje en territorios andaluces, así como el rechazo explícito desde buena parte de la prensa, cinematográfica y general:

Filmar a estas alturas una cinta a base de bandidos de patillas y trabuco (bajo la dirección de un mejicano y con la interpretación de dos actores franceses) es algo tan fantástico y agravante que ofrecemos nuestro voto a la protesta formulada. Cuando nos consideramos justamente ofendidos por las españoladas cinematográficas que se perpetran alguna que otra vez en países extranjeros, sería cándido e inocente permitir que fuese en nuestro propio solar donde uno de esos films de absurdos y de embustes se llevase a cabo<sup>22</sup>.

El influyente crítico Luis Gómez Mesa sintetizaba así uno de los discursos más presentes en la cultura cinematográfica española hacia las españoladas de Hollywood:

La España que ha fabricado Hollywood a su antojo es divertidísima (divertidísima para nosotros, que nos reímos de las enormes desfiguraciones y falsedades; pero, ¿y para los que no nos conocen? Para éstos puede que también lo sea, además de bárbara, de incivilizada, y esto es lo terrible y lo triste: que corramos el riesgo de que se tomen en serio esas obras que siempre se quedan en simples patrañas o en pesadas bromas). ¿Somos, en nuestra patria como ellos –los productores de Hollywood– la presentan? No, y no. No es ni una caricatura, ni una aproximación siquiera. Es burda invención. Es algo que sólo existe en su equivocado, en su insensato e indocumentado modo de considerar nuestras cosas. El único medio para contrarrestarlos eficazmente es el de editar nosotros cintas sobre nuestro auténtico significado. Y extenderlas luego por el mundo<sup>23</sup>.

Este fue un argumento repetido hasta la saciedad por la cultura cinematográfica española en los años veinte: ante la representación estereotipada de los filmes extranjeros el cine español debía oponer un imaginario verdaderamente español. Ahora bien, esto no quiere decir que se rechazaran completamente todos los elementos simbólicos presentes en esas películas, ni siquiera los que respondían de forma más clara al estereotipo romántico de España. De hecho, para muchos símbolos como la mantilla, los bandoleros o el mundo de los toros eran tan *intrínsecamente* españoles que eran difícilmente entendidos por la mentalidad de extranjeros, quienes por ello eran incapaces de representarlos con propiedad<sup>24</sup>.

---

22 “Cinegramas españoles”, *La pantalla*, núm. 13, 23 de marzo de 1928. Ver también “Contra una españolada”, *La Libertad*, 10 de marzo de 1928; “Sobre una protesta. *El león de Sierra Morena*”, *La Libertad*, 14 de marzo de 1928; “Películas que deben prohibirse”, *ABC*, 16 de marzo de 1928; “Ecos de Madrid”, *La pantalla*, 17 de junio de 1928, núm. 25; Sarant: “El león de Sierra Morena”, *La pantalla*, 7 de octubre de 1928, núm. 41; “Planos. Españolada”, *Popular film*, 23 de enero de 1929, núm. 130.

23 GÓMEZ MESA, Luis, “Planos: La España de Hollywood”, *Popular film*, 2 de mayo de 1929, núm. 144. Ver también CALVACHE, Antonio, “España y la naturaleza en el film”, *La pantalla*, 10 de junio de 1928, núm. 24.

24 «La mantilla española en Hollywood», *La pantalla*, 3 de junio de 1928, núm. 23; GÓMEZ MESA, Luis, «Hollywood, según Helena D’Algy (Continuación)», *Popular film*, 7 de julio de 1927, núm. 49.

Asimismo, hubo también reacciones muy diferentes a las visiones de España presentadas por el cine extranjero. Germán Gómez de la Mata, novelista y traductor que actuó como corresponsal de *La pantalla* en París, escribió varios artículos en los que argumentaba de forma diferente sobre las españoladas extranjeras, al darles un valor inequívocamente positivo por patriótico. El corresponsal reflexionaba sobre el interés que despertaba España para la cinematografía a propósito del rodaje en Francia de varios films de tema español, circunstancia que no debía interpretarse más que como un halago para la nación y el pueblo españoles:

Para nosotros, españoles, supone algo singularmente halagüeño esa predilección que la pantalla francesa muestra por usos y costumbres de nuestro país. La gran *vedette* del cinema francés es Raquel Meller, española, y a diario aplaudimos cintas concebidas en Francia, donde aparece España reflejada con mayor o menor acierto. No deben molestarnos siquiera las exageraciones e inverosimilitudes que alguna vez podamos advertir a lo largo de semejantes obras, pues nunca o casi nunca acusan sino efectiva simpatía y entusiasmo excesivo; nos complacen, por tanto, hasta cuando ofrecen visos de *espagnolade*, sin que tampoco los ofrezcan a menudo<sup>25</sup>.

Por ello, aun cuando las películas tuvieran algún elemento de españolada, no se debía protestar por ellas, ya que en el fondo no eran sino homenajes a España y, además, esos filmes revelaban algunas de las esencias nacionales que los españoles parecían despreciar, cuando deberían enorgullecerse:

Si no somos como se pretende que somos, peor para nosotros, ya que, sin duda, no nos admiraría nadie por lo que pretendemos ser; pero no deseamos ser como en realidad somos, nos avergüenza aquello de que debemos enorgullecernos y nos complace desilusionar a cuantos nos admiran. La España del presente equivale a una criatura de belleza rara que se desfigurase a fin de parecerse a cualquier criatura sin belleza<sup>26</sup>.

Gómez de la Mata reclamaba, pues, el casticismo español, y específicamente el andaluz, frente a una “modernidad copiada” de naciones sin historia, que lo único que hacía era despojar a España de su personalidad. Por eso, las llamadas españoladas francesas no hacían sino cumplir una misión nacionalizadora: “Un español alejado de España, al presenciar en no importa qué cine la proyección de no importa qué película defectuosa, mas españolizante, sentirá que la españolada que presencia es una lección de españolismo a los desespañolizados españoles<sup>27</sup>”. Para algunos, así, el estereotipo de las españoladas extranjeras no era sino un testimonio de admiración que bien podía espolear a los españoles hacia su propia cultura e incluso un recurso de extraordinario poder para “vender” España al mundo<sup>28</sup>. Estereotipada o no, al fin y al cabo eran filmes sobre España.

25 GÓMEZ DE LA MATA, Germán, “España vista por Francia”, *La pantalla*, 17 de febrero de 1929, núm. 55.

26 GÓMEZ DE LA MATA, Germán, “Españoladas”, *La pantalla*, 3 de junio de 1928, núm. 23.

27 Ibid.

28 AMOREVIETA, Cándido, “La «españolada» en América y la españolada en España”, *El cine*, 30 de mayo de 1929, núm. 895.



## La alargada sombra de Carmen

Parecía, pues, que las pantallas cinematográficas habían resucitado, según la percepción de parte de la opinión pública española, el fantasma de la *Carmen* de Merimée que volvía ahora a través del lienzo de plata. De hecho, en los años veinte se produjeron dos adaptaciones cinematográficas de la obra de Merimée, *Carmen* (J. Feyder, 1926) y *Los amores de Carmen* (*The loves of Carmen*, R. Walsh, 1927), francesa la primera y norteamericana la segunda. Como no podía ser menos, sus estrenos en España pusieron en primer plano la cuestión del estereotipo español.

*Carmen*, producida por la prestigiosa compañía francesa Albatros, dispuso de una gran campaña publicitaria en España con noticias y anuncios publicados con meses de antelación a su estreno. El rodaje de parte de la película en territorios de Andalucía fue aprovechado para que Raquel Meller diera entrevistas que proclamaran la autenticidad del ambiente que tendría el film al rodarse en España y su ilusión por interpretar un personaje con el que “como española” se identificaba<sup>29</sup>. Parecía inevitable que sobre *Carmen* planeara la sombra de la españolada y la promoción del film se cuidó de indicar que la novela de Merimée, a pesar de las críticas que había suscitado, no era sino un reflejo del “temperamento y el espíritu populares de España durante la época romántica” y destacar la adecuación de la elección de la protagonista<sup>30</sup>. De hecho, en buena medida, la campaña publicitaria se centró en Raquel Meller, utilizada como garantía de que el film llevaba a la pantalla una España “auténtica” y no de *espagnolade* a la francesa<sup>31</sup>. Lo cierto es que la película tuvo en general una recepción positiva en España, apenas hubo voces que consideraran *Carmen* una película ofensiva contra la nación, y desde plataformas diversas como *Arte y cinematografía*, *Popular film*, *El Sol* o *ABC* la película fue elogiada. El centro del aplauso se centró en Raquel Meller, que parecía haber consolidado con su actuación su carácter de icono de la españolidad. El crítico de cine de *El Sol* aplaudió la cinta, argumentando que en ella no se veían “concepciones falsas” de España<sup>32</sup>. Desde *La gaceta literaria*, César Arconada calificaba el film como la mejor película que se había hecho de tema español, “sin eludir lo típico, pero sin excederse en la españolada<sup>33</sup>”. No pocas crónicas se centraron en destacar que la actriz se había metamorfoseado con un personaje con el que compartía belleza y carácter apasionado de tal forma que parecía salida de la propia imaginación de Merimée<sup>34</sup>. Según Ramón Martínez de la Riva, Raquel Meller merecía el aplauso unánime de España por revitalizar para el mundo moderno el mito español: “He aquí cómo, si la Carmen de Merimée lanzó al mundo el nombre de España en 1830, esta otra Carmen de nuestros días, genial y españolísima, ha hecho el milagro de que el mundo de 1926 nos conozca como una exaltación de arte y de belleza<sup>35</sup>”. Algunas opiniones interpretaron que la actriz había salvado con su creación algunos de los aspectos más peyorativos del

29 “Raquel Meller y *Carmen*”, *La correspondencia de Valencia*, 13 de noviembre de 1925.

30 Anuncio en *El Sol*, 10 de enero de 1927.

31 Ver por ejemplo el reportaje gráfico a dos páginas en *Popular film*, 20 de enero de 1927, núm. 25. *ABC* dedicó la portada a su foto en primer plano y un amplio reportaje de tres páginas en *ABC*, 9 de enero de 1927.

32 Focus: “*Carmen*”, *El Sol*, 11 de enero de 1927. La misma crónica, sin firmar, en *El pueblo*, 22 de enero de 1927.

33 ARCONADA, César M., “*Carmen*: Raquel Meller”, *La Gaceta Literaria*, 1 de febrero de 1927, núm. 3.

34 AMOR, N., “¿*Carmen* o Raquel?”, *Heraldo de Zamora*, 15 de febrero de 1927.

35 MARTÍNEZ DE LA RIVA, Ramón, «Raquel Meller en *Carmen* o la encarnación de la heroína de Merimée», *ABC*, 9 de enero de 1927.

personaje: su Carmen no era una mujer perversa, sino una española con temperamento sobre la que recaía el fatalismo “propio de la raza<sup>36</sup>”. No era tanto la Carmen de Merimée, como la de Meller, que aunque motivara la perdición de los hombres actuaba en el fondo movida por el amor<sup>37</sup>. Desde una interpretación un tanto diferente, resulta muy significativa la opinión de Eugenio Noel, quien consideró que Raquel Meller había dignificado la “españolada inaguantable” de Merimée y Bizet con una sensualidad altiva y sincera que conservaba el “vigor indómito de la pasión popular” hasta tal punto que llegaba a desconcertar al público: “Raquel se ha atrevido a decir al Mundo cómo es nuestra pasión en la realidad racial, y ha dado carne y sangre a lo que eran españoladas insípidas, convirtiéndolas en escenas de verdad lacerante y brusca<sup>38</sup>”.

Mucho más polémica fue la adaptación hollywoodiense de *Carmen* por Raoul Walsh. La crítica de *Popular film* fue tajante: *Los amores de Carmen* era una película que debía ser rechazada de plano por su indigna imagen de España, de hecho en la crítica no se hacía la menor valoración sobre aspectos puramente cinematográficos. Según la revista barcelonesa, el director mostraba un absoluto desconocimiento de España y sus costumbres, y los personajes no respondían a los tipos españoles, ni la protagonista, sin menor rastro de la “pudibundez” de las mujeres españolas, ni el torero, convertido en “un fante ridículo, sin ninguna prestancia, que ni siquiera llega a la caricatura<sup>39</sup>”. El cronista de *El cine* era más indulgente con el film, que valoraba como una cinta con aciertos técnicos cuyos errores eran en realidad de Merimée. Para *El cine*, no había que interpretar la película más que como un film de entretenimiento basado en un mito que gustaba al público extranjero, y no elevar a Carmen a la categoría de símbolo nacional, que era lo que estaba haciendo también la prensa al interpretarla así, lo que no era sino muestra del desconocimiento de las características étnicas españolas. Por ello, consideraba que el público español valoraría de forma indulgente el film, “con la benevolencia de la madre de veinticuatro repúblicas de habla española que han encontrado solaz y esparcimiento influenciadas también, sin duda, por la leyenda de Carmen, en una obra americana en la que triunfa Méjico en la deliciosa y sugestiva persona de Dolores del Río<sup>40</sup>”.

Pero para la mayoría de críticos era difícil no interpretar *Los amores de Carmen* como una película difamadora de España, y por ello *La pantalla* consideraba que no debía haber sido estrenada en suelo español, a pesar de haberse “pulido” y “recortado”:

Enemigos de la españolada hecha en casa, menos podemos admitir la españolada extranjera, a menos que ofrezca –justificación y disculpa– una nota graciosa y pintoresca. *Los amores de Carmen*, que ha obtenido gran éxito en Norteamérica, es una muestra más de las muchas películas “españolas” que se fabrican en América: toreadores, gitanas, navajas, trabucos, etcétera. Todo sin gracia y sin

36 “Lo que hemos visto”, *Arte y cinematografía*, enero 1927, núm. 309.

37 GÓMEZ MESA, Luis, “De la España cinematográfica. Una conversación muda con Raquel Meller”, *Popular film*, 10 de febrero de 1927, núm. 28. Este crítico especificaba que era la misma Meller quien había impuesto al director la modificación de algunos aspectos del personaje compuesto por Merimée, si bien en realidad parece que la actriz conocía poco la novela.

38 NOEL, Eugenio, “La Carmen de Raquel Meller”, *La libertad*, 5 de marzo de 1927.

39 Crítica a *Los amores de Carmen*, *Popular film*, 7 de junio de 1928, núm. 97.

40 PUENTE, R., “Contra la corriente. *Los amores de Carmen*”, *El cine*, 21 de junio de 1928, núm. 846.

que los españoles aparezcan nunca favorecidos con ninguna de las virtudes que adquirieron ya, por lo comunes, caracteres de tópico<sup>41</sup>”

Como prueba del rechazo que la película provocó entre el público español, *La pantalla* dedicó un amplio reportaje a comentar las reacciones del público en Madrid ante *Los amores de Carmen*, que oscilaban entre la hilaridad y la protesta<sup>42</sup>. El reportaje se acompañaba con una carta al director de un espectador que, según señalaba, encabezó la protesta en el cine contra la película “por patriotismo”, protesta que había culminado con un grito en la sala de “¡Viva España!<sup>43</sup>”. El espectador detallaba que los españoles parecían antropófagos que comían con las manos, las mujeres totalmente impúdicas, que los barrios de Sevilla estaban llenos de inmundicias y que el torero español era un tipo muy grosero. Para este espectador había una diferencia abismal entre “españolada”, que era lo que hacían los extranjeros, y “españolera”, producida por españoles llevando a la pantalla sus usos y costumbres<sup>44</sup>. El cronista del reportaje de *La pantalla*, Mauricio Torres, señalaba que el problema no era tanto el referente de la *Carmen* de Merimée, sino la zafia representación que se hacía de éste, de Sevilla, los toreros o las mujeres españolas. Para Torres, ya que en el extranjero imperaba una “moda españolista”, era la cinematografía española la que debía explotar esos temas, aunque fueran estereotipados, de forma atractiva y digna, tanto para atraer el turismo como para beneficiar a la industria cinematográfica nacional, redundando, en definitiva, en beneficio de España y su imagen<sup>45</sup>.

Lo cierto es que *Los amores de Carmen* tuvo un paso muy fugaz por las carteleras españolas y fue retirada muy poco después de su estreno, mientras que la *Carmen* de Feyder, sin embargo, disfrutó de un notable éxito en la mayoría de ciudades españolas. Una respuesta del público que estuvo bastante en consonancia con la diferente reacción crítica que los dos filmes suscitaron. En este sentido, y sin entrar en analizar las diferencias entre ambas versiones<sup>46</sup>, creo que la interpretación de la actriz fue un elemento clave en la aceptación del film de Feyder. Raquel Meller no sólo era una figura tremendamente popular entre el público español, sino que su proyección mediática la había construido sistemáticamente como la encarnación de la españolidad, la fusión entre la España eterna y la España moderna<sup>47</sup>. Según la recepción analizada, su *Carmen*, aunque tuviera un origen no español, fue percibida como “nuestra”, española.

---

41 Crítica a *Los amores de Carmen*, *La pantalla*, 7 de abril de 1929, núm. 62.

42 TORRES, Mauricio, “Cómo son recibidas en Madrid las españoladas que fabrica Norteamérica”, *La pantalla*, 14 de abril de 1929, núm. 63.

43 MORA, P., “Un espectador explica la protesta”, *La pantalla*, 14 de abril de 1929, núm. 63.

44 Ibid.

45 TORRES, Mauricio, “Cómo son recibidas...”, *op. cit.*

46 Sobre las diversas versiones cinematográficas de *Carmen*, PERRIAM, Chris, DAVIES, Ann (eds.), *Carmen: From Silent Film to MTV*, Amsterdam/Nueva York, Rodopi, 2005; UTRERA, Rafael, GUARINOS, Virginia (coords.), *Carmen global. El mito en las artes y los medios audiovisuales*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.

47 GARCÍA CARRIÓN, Marta: “Peliculera y española. Raquel Meller como icono nacional en los felices años veinte”, *Ayer*, en prensa.

## Conclusiones

Americanas o francesas, las películas extranjeras de temática española tenían, como se ha visto, unos referentes claros: el folclore andaluz, los bandoleros y los toreros, con la alargada sombra del estereotipo romántico y de *Carmen* siempre presente (sin excluir también la ocasional presencia de algunos elementos de la “Leyenda negra”). La visión orientalizada y exótica de lo español llegaba así al cine. Por ejemplo, es muy significativo que los papeles cinematográficos que interpretó Raquel Meller para productoras francesas a lo largo de los años veinte (hasta siete títulos) estuvieron mayoritariamente definidos por personificar una racialidad muy marcada y orientalizada. Parece claro que para la cinematografía francesa Meller no podía encarnar sino un “otro” exótico; ser española, gitana, judía o de Oriente no eran sino caras diversas de una identidad distinta a la francesa, europea y occidental. Este estereotipo exótico y romántico en la representación de España generó, como se ha señalado, una importante reacción contraria en la opinión pública española y azuzó el debate sobre cómo debía la cinematografía española proyectar la nación en la pantalla y, en definitiva, sobre cuáles eran los símbolos e imaginarios representativos de la identidad nacional.

Como se ha señalado también, en buena medida el rechazo convivía con una cierta contemporización con el tema; es decir, se rechazaban filmes sobre una España estereotipada, pero no se quería renunciar al folclore (especialmente al andaluz) o al imaginario taurino. Hasta una figura como Carmen, emblema máximo del estereotipo extranjero sobre España, podía ser recibido y apreciado como algo propio. La cuestión era más bien *cómo* era representado ese imaginario, que utilizado de forma digna podía incluso servir a funciones patrióticas. Parece claro que ese estereotipo estaba integrado en la definición de la identidad nacional, aunque fuera objeto de discusión constante. El cine retomó, así, en las primeras décadas del XX, el complejo proceso de rechazo, negociación, aceptación, transformación y diálogo que la novela y el arte habían protagonizado en el siglo anterior. El problema se complicaba debido al frecuente recurso a esos componentes simbólicos del estereotipo romántico por parte de la cinematografía española, práctica que para algunos sectores de la crítica y la industria cinematográfica debía ser desterrada. ¿Podía el cine español rehabilitar esos materiales para la cinematografía nacional o debía abandonarlos completamente y basar el cine nacional en otros temas? El debate, atravesado por una narrativa nacionalista, continuó presente en la cultura cinematográfica española durante las décadas posteriores y hasta la actualidad, aunque los referentes hayan ido transformándose.

## Bibliografía

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Aceptación por rechazo. Sobre el punto de vista extranjero como componente del costumbrismo», en *Le métissage culturel en Espagne*, Jean-René Aymes, Serge Salaün (eds.), París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, págs. 21-36.

ANDREU, Xavier, *El descubrimiento de España*, Madrid, Taurus, 2016.

DIEZ, Emeterio, *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003.

DIEZ, Emeterio, “Primo de Rivera y la censura diplomática (1923-1930)”, in *Historia & Cinema. 25 aniversario del Centre d’Investigacions Film-Història*, José M. Caparrós (coord.), Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 2009, págs. 61-78.

GARCÍA CARRIÓN, Marta, *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, PUV, 2013.

GARCÍA CARRIÓN, Marta: “Peliculera y española. Raquel Meller como icono nacional en los felices años veinte”, *Ayer*, en prensa.

GUIBBERT, Pierre, «L’image de l’Espagne dans le cinéma français des années 20», en *Le cinéma français muet dans le monde. Influences réciproques*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse/ Institut Jean Vigo, 1988.

LEÓN AGUINAGA, Pablo: *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*, Madrid, CSIC, 2010.

NAVARRETE, José Luis, *Historia de un género cinematográfico: la españolada*, Madrid, Quiasmo, 2009.

PERRIAM, Chris, DAVIES, Ann (eds.), *Carmen: From Silent Film to MTV*, Amsterdam/Nueva York, Rodopi, 2005.

SEGUIN, Jean-Claude, «Les échanges cinématographiques franco-espagnols (années 1920). La place des adaptations transnationales», *Hispanística XX* 31, 2013, págs. 21-41.

UTRERA, Rafael, GUARINOS, Virginia (coords.), *Carmen global. El mito en las artes y los medios audiovisuales*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.



# Imagology: On using ethnicity to make sense of the world

**Joep Leerssen**

*Universiteit van Amsterdam*

**Abstract :** This article outlines the theory and method of imagology, the discursive study of ethnotypes (stereotypical attributions of national character). Imagology has a respectable history and academic presence, but adjustments are needed in the light of recent developments. These include: [a] the replacement of the national-modular categorization of literary traditions by a polysystemic approach; [b] the decline of print fiction as a the premier narrative medium, and the rise of film, TV, and other media; [c] the realization that ethnotypes are often encountered in occluded form (deployed ironically or as “meta-images”; or in a «banal» or latent background presence, as dormant frames); [d] new, «intersectional» notions of identity formation; [e] the demise of Eurocentrism and the rise of postnationalism. While these emerging challenges call for an adjustment of imagological analysis, the present climate of identity politics also demonstrates an ongoing, indeed urgent need to address what remains the core business of

imagology: deconstructing the discourse of national and ethnic essentialism.

**Keywords :** Imagology, Stereotypes, Nation, Nationalism, Ethnicity

**Résumé :** Cet article décrit la théorie et la méthode de l’imagologie, l’étude discursive des ethnotypes (attributions stéréotypiques de caractéristiques nationales). Historiquement et dans le monde universitaire, l’imagologie jouit d’une respectabilité indéniable, mais des ajustements sont nécessaires en raison de certaines évolutions récentes. Ces évolutions comprennent : a) Le remplacement de la catégorisation modulaire nationale des traditions littéraires par une approche polysystémique ; b) Le déclin des ouvrages de fiction imprimés en tant que support narratif dominant, face au développement des films, de la télévision et d’autres médias ; c) Le constat que les ethnotypes sont souvent présents de façon cachée (employés de façon ironique ou

comme « méta-images » ; ou encore sous forme de présence « banale » ou latente en arrière-plan, comme cadres implicites); d) De nouvelles notions « intersectionnelles » quant à la constitution de l'identité; e) La fin de l'eurocentrisme et la montée du postnationalisme. Ces remises en question nécessitent évidemment un réajustement de l'analyse imagologique, mais le contexte actuel

des politiques identitaires démontre également qu'il continue d'être nécessaire, et même urgent, de s'attaquer à ce qui reste le cœur de l'imagologie : la déconstruction du discours essentialiste sur la nation et l'ethnicité.

**Mots-clés :** Imagologie, Ethnotypes, Stéréotypes, Nation, Nationalisme, Ethnicité

---

To a very large extent, we schematize and make sense of the world by means of notions (prejudices, stereotypes) of national characters and ethnic temperaments. Alongside gender, ethnicity and nationality are perhaps the most ingrained way of pigeonholing human behaviour into imputed group characteristics.

Imagology, a long established specialism rooted in Comparative Literature, analyses the discursive articulations of such national characterizations; it studies them as a cross-national dynamics and from a transnational point of view. Imagology – an appellation which is less than perfect but by now too ingrained to tamper with – began as the study, in literary history, of images and representations of foreigners – *l'étranger tel qu'on le voit* – and was hailed, more than a half-century ago, by Jean-Marie Carré as a *domaine d'avenir*<sup>1</sup>. Since then, that future has neither fully materialized nor has it altogether evaporated. In the current climate of intense “identity politics” and resurging nationalism, imagology is quickly regaining the urgency it had in the post-1945 years. In what follows, I want to outline its development and established insights, its working methods and theoretical position, and indicate some challenges and perspectives for its continuing scholarly use in the current academic landscape<sup>2</sup>.

## Background and outlook

The earliest exercises in imagological research were factual inventories of foreign characters and of characterizations of foreigners in a given literary corpus. They were descriptive rather than analytical, and subject to naive essentialism (in that they saw no need to problematize the notion of “national character”). It was taken as a given that English people should have a different character, temperament and/or mode of behaviour than Spanish, German or French ones; and the literary representation of that state of affairs was seen as a straightforwardly mimetic derivative of

---

1 Thus in GUYARD, Marius-François, *La littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je? », 1951.

2 This programmatic survey follows and updates LEERSSEN, Joep, « The rhetoric of national character: A programmatic survey », *Poetics today*, 21 (2000), p. 265–290.



real-world facts. Only in some instances did authors take issue with what was being said about this or that nationality. Famously, Julián Juderías in his *La leyenda negra* of 1914 denounced the “Black Legend” as mendacious war propaganda, taking issue with the traditional discursive characterization of Spaniards as driven by a morose, cruel temperament, exhibiting their evil character in their genocidal, inhumane colonialism, the cruelty of their soldiers, and the merciless, sadistic intolerance of the Inquisition. Yet Juderías, too, believed in an underlying anthropological reality of national characters – he merely denounced the Black legend for being an ungenerous, malicious distortion of how the Spaniards “really” were. Tellingly, the full title of Juderías’s book was *La leyenda negra y la verdad histórica*.

Given their unproblematic reliance on an underlying factuality of real national temperaments, such earlier studies are no longer academically trustworthy. However, they maintain some usefulness – if consulted with the necessary caution as to their interpretations and presuppositions – as digests of the relevant primary source material. The available primary literature was often diligently and exhaustively inventorized by these earlier studies, which gives at least their bibliographies a continuing value.

A critique of national essentialism slowly emerged in the course of the first half of the 20<sup>th</sup> century – an admirable harbinger being John Mackinnon Robertson’s *The Saxon and the Celt*, which sets out to “upset all such generalizations [concerning an Irish/Celtic ethnic character as opposed to an English/Saxon one], and to discredit all claims of innate and unchanging racial peculiarity”. As early as 1897, the year in which Robertson’s book appeared, this amounts to an agenda of deconstruction: to demonstrate that what is presented as an anthropological given is in fact a social and rhetorical, ideological construct.

This radical skepticism as to the very ontology of national characters was bolstered in the mid-century by French sociologists and social psychologists who sought to replace the idea of *nation* or *people* by that of *ethnie* (meaning thereby, a group of individuals held together by a shared commitment to a joint self-image – regardless of the actual reality or historical basis of that self-image) and saw the oppositions between these *ethnies* largely as a distribution of such images along the axis of Self and Other. Notions of prejudice, stereotype and ethnocentrism were being developed at the same time by American social scientists, all of them subverting the earlier credence in objective national characters – which had in any case discredited itself in the hysterical xenophobia and ethnocentrism of the fascist and Nazi regimes. Even so, there were those who refused to follow this skeptical trend, and from the days of Geoffrey Gorer to the modern theorists of intercultural management, there is still a robust academic tradition invoking national characters as objective explanatory factors for social behaviour.

When the post-1945 humanities turned anti-essentialist, this was largely motivated by a desire for reconciliation between the torn nations of Europe, in a recoil from strident national chauvinism and racism. At the same time, there was the intellectual influence of structuralism, and Sartre’s existentialist emphasis on the interplay between regarding subject and regarded object. Sartre’s influence reached from early Lacan (in particular his notion of a *stade de miroir* in the development of subjectivity) to Beauvoir’s feminist critique of innate sexual identity (“on ne naît pas femme, on le devient”) and Frantz Fanon’s analysis of colonial self-alienation and racism (*Peau noire, masques blancs*, 1951). Literary scholars began to note that national characterizations related, first and

foremost, not to an external anthropological reality mimetically represented, but to an oppositional discursive economy of other national characterizations, most fundamentally along an axis of Self vs. Other (soon termed “auto-image” vs. “hetero-image”). Among the scholars who developed such an anti-essentialist imagology, outstanding names are Daniel-Henri Pageaux<sup>3</sup>, Franz Stanzel<sup>4</sup>, and above all Hugo Dyserinck, who programmatically defined imagology so as to make it a cornerstone of Comparative Literature<sup>5</sup>.

Not only did Dyserinck enshrine the opposition between auto-image and hetero-image, and the radical relativity of images, at the core of imagology, he also, crucially, saw it as a method uniting the intrinsic textual analysis of individual literary works and the historical analysis of literary dynamics, transcending the notorious dilemma between intrinsic and extrinsic analysis. National stereotyping, so Dyserinck argued, governed both the characterization of actions and actors within literary narratives and poetics, and the modality affecting the transnational diffusion and reception of texts (which were, and are, often read under the aspect of their national provenance and its associated cultural characteristics). This realization was central to Dyserinck’s understanding of Comparative Literature as a whole, which for him was the supranational study of literature as a multinational phenomenon, and therefore uniquely suited to problematize the national categories articulated in, and disseminated by, literature.

Dyserinck’s programme failed to have a major impact on the pursuit of Comparative Literature worldwide, but its theoretical coherence render it robust and workable, even a half-century after its formulation – which is no mean intellectual achievement. While some new theoretical and historical departures need to be factored in for a future application of imagology, the working basis which I shall outline in the next section is essentially of Dyserinck’s conception.

## Working basis

Imagology proceeds on the basis of a number of theoretical assumptions, some of which have become almost commonsensical since their first formulations in the 1960s<sup>6</sup>. These include:

[1] Representations of national character (henceforth called *ethnotypes*) cannot be empirically measured against an objectively existing *signifié*. They are, rather, discursive objects: narrative tropes and rhetorical formulae.

3 PAGEAUX, Daniel-Henri, « Image/imaginaire », in *Europa und das nationale Selbstverständnis: Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Hugo Dyserinck & Karl-Ulrich Syndram (dir.), Bonn: Bouvier, 1988, p. 367-380.

4 STANZEL, Franz Karl, « Der literarische Aspekt unserer Vorstellungen vom Charakter fremder Völker », *Anzeiger der phi.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, 111, 74, p. 63-82.

5 DYSERINCK, Hugo, *Komparatistik: Eine Einführung*, 3<sup>rd</sup> ed. Bonn, Bouvier, 1991. *Id.*, *Ausgewählte Schriften zur Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Berlin, Frank & Timme, 2015.

6 As summarized and systematized in BELLER, Manfred & LEERSSEN, Joep (dir.), *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*, Amsterdam, Rodopi, 2007. The various insights and older authorities, as well as examples from primary literature, cited and repertoried in that handbook will not be referenced separately here.

This point is not invalidated by the fact that in many cases, actual social behaviour can be in conformity with the characteristics encountered discursively. Such nationality-affirming or “true-to-type” behaviour (“As an Englishman, I shall keep calm during a crisis”) demonstrates the power of discourse to inspire behaviour, and raises the important question how such inspiration patterns emerge and manifest themselves, i.e. how cultural role models inspire behavioural choices. Two things should be emphasized. [1] The important, even urgent question – how do role models affect behaviour – cannot be raised if “true-to-type” behaviour were to be naively explained as a straightforward manifestation of a purported underlying character. This characterological fallacy (deducing cultural behaviour from cultural temperament, quasi-explaining true-to-type behaviour with the facile assertion “that’s just how these people are”) blocks any deeper analysis. [2] To explain nationality-affirming behaviour directly from an underlying operative character would belie the fact that such behaviour is a choice, not a determined necessity. Not everyone sharing the nationality will choose to share the behaviour; nor is the behaviour, or the invoked character, constant over space, time or society; but these problematic differentiations are lost from view in the massive confirmation bias that is inherent in the discourse of stereotype.

[2] Ethnotypes are either explicitly or implicitly oppositional. They invoke Self-Other oppositions (auto-image vs. hetero-images; ethnocentrism vs. exoticism or xenophobia) and/or will silhouette a given national character against the implied background of how it differs from other national characters.

This emphasis on external difference is characteristic of national essentialism and of ethnotyping, which always gravitates towards exceptionalism: a disinclination to consider a given society normal and unremarkable. Similarities between nations are usually drowned out by the emphasis on differences. The unremarkable characteristics (even fundamentally important ones) wherein a society is a non-salient part of its larger context are tacitly elided as being inconsequential – e.g. the fact that Germans are monogamous (that characteristic will only be activated, as a *repoussoir*, if a polygamous Other – e.g. an Arab sheik in Orientalist fantasy – also features in the representation.). The rhetoric of ethnotyping often involves a so-called *effet de typique*: the characteristics presented as being meaningfully representative of the nation as a type, are in fact selected and highlighted because they set that nation apart from others. In its ultimate reduction, this *effet de typique* can condensate into formulaic caricature: Spanish bullfights, German lederhosen, or a French “oh là là”. The underlying fallacy is the a-priori denial of normalcy: the assumption that a nation is most characteristically itself in precisely those aspects in which it is most different from others.

[3] Not everything that can be said of a given nation or country can count as an ethnotype. What is specific about ethnotypes is that they single out a nation from the rest of humanity by ascribing a particular **character** to it, i.e. a temperamental or psychological predisposition motivating and explaining a specific behavioral profile. One may even phrase this the other way around: descriptions of a given nation that do not in some way explain the nation’s peculiarities from an

---

7 The fallacy of such a characterological explanation lies in its circular reasoning. Culture (as a behavioural pattern asserted to be typical of a culturally defined group, e.g. the unflappable sang-froid of the English) is invoked to explain culture (as a temperamental predisposition asserted to be typical of a culturally defined group); which means that notions about a “culture” (whatever is meant by that term) are invoked to both describe and explain assertions concerning behaviour. The actual basis for the assertions remains a mere say-so.

imputed underlying character, are not ethnotypes, and as such fall outside the scope of imagological research (e.g., “Sweden is a monarchy with a cold climate and a strong welfare-state system”). The preoccupation with character as an explanatory factor means that narratives, both fictional and non-fictional, are a privileged discursive genre for the imagologist, since narrative is very fundamentally concerned with motivation (describing acts and behaviour as motivated by character). The importance of motivation (character as providing a logical link between the actors in a story and the events of that story) was already recognized by Aristotle in his *Poetics*. The conventions of Western, post-Aristotelian narrative will seek to represent an actor’s behaviour, choices and actions as *motivated*, i.e. logically plausible and coherent in terms of the sort of person the actor in question is. In the case of ethnotypes, that motivation will often invoke nationality as an explanatory element in the actor’s characteristic choices and actions – even apparently erratic ones (“Phileas Fogg went on an 80-days tour of the world because it was a wager, and *as an English gentleman* he was fond of such eccentric wagers”).

[4] While being predicated on the need to distinguish between nations, ethnotypes often invoke underlying temperamental oppositional patterns which are nationally unspecific. Among these are the temperamental opposition between a cool, cerebral-moral North and a hot, sanguine-emotional South; between a dynamic Centre and a static or backward Periphery; an apprehension of powerful great nations and an appreciation of harmless small nations. Eastern locations are often linked to despotic regimes, western ones to democratic values; in addition, standardized characterological oppositions are often called into play between honour- and status-based nations and duty- and contract-based ones. How these temperamental oppositional patterns are mapped onto specific national settings, anywhere between Iceland, the Sahara, and the Great Wall of China, is variable: any nation can, given an appropriate counterpart, be configured as reflecting northern or southern, central or peripheral, strong or weak, aristocratic or bourgeois values. These temperamental oppositions are also multi-scalar: they can be used at will to schematize distinctions between macroregions, between countries, or regions within a single country.

[5] Ethnotypes are by no means historical constants, even though they pretend to assert an unchanging truth. The ways in which “the” Irish, German or Spanish character has been portrayed over the centuries have vacillated wildly. These vacillations often occur abruptly, in a tipping-point process when a long-standing ethnotype suddenly gives way to (or is overlaid by) its opposing counterpart. An important task of imagology is to map these vacillations over time and to historically identify the tipping-point transitions from one register to another. The end result of those vacillations is that the available discursive-rhetorical reservoir of ethnotypical statements about a given nation contains a layered, historical accumulation of sharply contradictory elements: images and counter-images (the English as “reserved and stiff-upper-lipped”, or as “violent hooligans”). The entire bandwidth of these available images and counter-images is called the underlying *imageme*. The internal contradictions within any given *imageme* mean that the ethnotype is unfalsifiable: any counter-example to the ethnotypical assertion will conform with another available variant within the *imageme*. The contradictions within the *imageme* will often be rationalized by imputing the contradictions to the nation itself, as being a temperamentally bipolar “nation of contrasts”.

[6] By the same token, ethnotypes can be valorized positively or negatively, depending on what sympathies are at work. This can take place in two ways: either a given ethnotype is replaced

by an alternative, opposingly valorized counter-image (“The Irish are not violent benighted terrorists, but sensitive, otherworldly dreamers”), or else the ethnotype will be inflected with a different valorization (“the Irish, sensitive otherworldly dreamers that they are, are exasperatingly unfit for practical life”).

In international relations, periods of stability will usually tend to deflate ethnotyping in favour of a trend towards characterological neutrality and normalcy (“this nation is just like us / just like any other”), moments of tension will heighten ethnotyping (“the English/French/Hungarians are facing this crisis with a characteristic XYZ...”).

[7] There are certain valorizing constants. Moral tropes that will always rhetorically valorize a character positively are: being involved in a harmonious family life (as manifested in marital fidelity and in affectionate parent-children relationships); hospitality; honesty, a work ethic and fidelity to the given word. Opposite traits will correspondingly valorize the character negatively. Subsidiary to these, religious piety is a positive marker, even when describing the religion of foreign countries, but can, when negatively framed, tip over into the negative attributes of superstition, bigotry or fanaticism.

[8] As these moral markers suggest, ethnotypes are at their most salient in melodramatic black-and-white characterizations, where negative or positive traits are piled on in an overdetermined distribution so as to effect strongly contrasting patterns between “good guys” and “bad guys” or between the actantial figures of Hero, Villain, Victim, and Friend. This means that ethnotypes are usually encountered at their most explicit in genres like the sentimental comedy and popular or children’s fiction (particularly of the period 1700-1950). More complicated characters in serious narratives will usually have contradictory or nuanced moral profiles, with, especially since the late 19<sup>th</sup> century, a strong tendency towards ironic, ambiguous characterization or ambiguous motivation. However, even in such narratives the secondary characters will usually be delineated in less detail more sketchy manner and with a more unmitigated reliance on ethnotypes.

## Working method

Imagology is a working method, not in sociology, but in the humanities; the aim is to understand, not a society or social dynamics, but rather a discursive logic and representational set of cultural and poetic conventions. This is in line with the starting point that ethnotypes are unfalsifiable. Their empirical truth value is as undecidable as the statement “my love is like a red, red rose”; ethnotypes are, as the saying goes, “not even wrong”. Instead of an ethnotype’s truth value, the research focus is on its persuasive poetical and rhetorical power, and that in turn depends on its recognition value<sup>8</sup> and on the effectiveness of its discursive presentation.

---

8 The distinction between truth value and recognition value is derived from the opposition, in Aristotle’s *Poetics*, between the truthful and the apt (later adapted in the distinction between *vérité* and *vraisemblance*, or truth and plausibility). Aristotle sharply distinguishes the two, and points out that an author seeking to convince an audience is better off telling a plausible lie than proffering an implausible truth. Authors should subordinate their narratives to the audience’s prejudices; for which reason a slave ought

These starting points establish a threefold procedure, which can be rubricated as **inter-textual**, **contextual**, and **textual**. None of these can be satisfactorily pursued without the others.

Establishing an ethnotype's **intertext** means to trace the paper trail of textual occurrences of the commonplace in question. When encountering a given ethnic characterization, the first need to place it in the context of its general typology. The characterization of the Jewish characters in Walter Scott's *Ivanhoe*, the old moneylender Isaac and his beautiful daughter Rebecca, cannot be understood without knowledge of the intertextual antecedent of Shakespeare's Shylock and his daughter Jessica. The characterological profile of a given ethnotype is the end result of a long accumulation of individual textual instances, and this accumulation in turn is the sounding board against which the individual instance reverberates. Indeed, any given instance of an ethnotype refers, not so empirical reality as such, as to the established commonplaces, and the imagologist's task is to retrieve these implied commonplaces from the dormant, latent condition of "the things one has heard before without quite knowing where and when". In addition, the historical vacillations of a given ethnotype are usually sharply demarcated in time, and these historical tipping points need to be understood when situating texts historically – think of the romanticization of the image of Spain between 1810 and 1840; the de-romanticization of the image of Germany after 1865; the rise and decline of philosemitic pro-Israel feeling between 1945 and 2015 (this last curve running its course differently in different parts of the world: the US, Europe, elsewhere).

By now the task of typologically inventorizing the intertextual record is, at least for Europe-connected imagery, largely accomplished, and scholars have a substantial body of secondary literature to fall back on.

**Context** refers to the historical, political and social conditions within which a given ethnotype is brought forward. When analysing Shylock and Jessica, or Isaac and Rebecca, we do not move in a timeless canon of Important Literature, but need to understand *The Merchant of Venice* and *Ivanhoe* as expressions of their country and period of origin – Shakespeare's London c. 1600, Scott's Edinburgh c. 1820, with the poetical and political climate in force there and then. The climate of Romanticism needs to be factored in for the understanding of Scott, and the different poetics governing the theatre and the novel at these two historical moments. When looking at Scott's poem *The vision of Don Roderic* (1811, on the Visigothic king Rodrigo), the historical context of Spanish resistance against Napoleonic dominance is indispensable for our understanding of the text. Yet, at the same time, we should be aware that in literary history the moment of enunciation is not all that matters in our understanding of a text. The continuing afterlife of Rebecca in the centuries since *Ivanhoe* (in adaptations, reworkings, spin-offs) should be factored into the literary analysis; and Shakespeare's Shylock should be situated, not only in London c. 1600, but ideally also in the subsequent moments when that canonical play was reproduced, recycled, re-staged. Contemporary debates about the stageability of *The Merchant of Venice* must negotiate that double historicity that is so typical of literature: the historicity of production and of reception. Can we perform a play with strident antisemitic elements after Auschwitz? If not, does that mean that we must ban Shakespeare retroactively for the antisemitism that led to genocide 350 years after his play? If not, does that mean that we as audiences can pretend to be as unaffected by Auschwitz as Shakespeare was?

---

never to be represented as wiser than his master, or a woman more valorous than a man, even though such things might be encountered in real life.

The **textual** analysis, finally, will involve the actual study of the text itself to see how the ethnotype functions in it: which genre-conventions rule the text in question (fiction, rapportage, oratory etc.), what position the ethnotype occupies in the text, how foregrounded it is, to which extent it is juxtaposed with other nationalized characters or with an implied self-image or complicit target-audience, whether its presence in the text is heightened, counteracted, ironized or left unaffected by the authorial voice and the overall focalization and textual drift. If a certain character in a narrative is nationalized as X, what difference would it have made if the character's nationality had been Y or Z instead, i.e. what role does the nationalization actually play?

All these questions require a certain amount of finesse in textual (rhetorical, narratological or poetical) analysis. It is for that reason that expertise in the methods of literary criticism is indispensable to conduct properly imagological analysis. Imagology can address the interaction between literature and social or political realities; but the analysis in the final reckoning must be literary as much as sociological or politological.

## Recent and emerging perspectives

What has been set forth so far is by and large established consensus in the theory and methodology of imagology, as summarized in Dyserinck's collected articles and in the aforementioned handbook edited by Manfred Beller and myself, *Imagology* (above, notes 5 and 6). Even as that handbook was in preparation, important new insights were emerging, and indeed time has not stood still since the book's appearance in 2007.

To begin with, critics like Ruth Florack and others have been insisting that the deconstruction of a given image tends to leave a certain ontological essentialism intact if the question *who is looking* is not problematized at the same time<sup>9</sup>. The distinction between hetero-image and auto-image may not go far enough in this respect: analysing the image *of* nation X *in* the literature of nation Y may be critically deconstructive with regard to "nation X" but at the same time uncritically accept the category of "literature Y" as unproblematic and objective. To query the image of India in English literature may expose the first element of that topic, the image of India, to critical analysis and deconstruction, but may by the same token leave the second element unchallenged, even to the point of reifying the idea of a single, homogeneous body of literary texts unproblematically identified as "English" *tout court*.

What is an auto-image and what a hetero-image is not the stable polarity that it was once thought to be. Mme de Staël's *De l'Allemagne* outlines a German character to a French readership, and the rhetorical *dispositio* of her presentation accordingly created a strong French-German polarity. (Indeed critics have long recognized that her celebration of German culture was really a coded

---

9 FLORACK, Ruth, *Bekannte Fremde: Zu Herkunft und Funktion nationaler Stereotype in der Literatur*, Tübingen, Niemeyer, 2007. More strident and less convincing: PERNER, Claudia, « Dislocating imagology, and: How much of it can (or should) be retrieved? », in *Postcolonial translocations: Cultural representation and critical spatial thinking*, Marga Munkelt et al. (dir.), Amsterdam, Rodopi, 2013, p. 29-44.

critique of French society through-the-German-looking-glass.) But her “hetero”-image relied in large measure on a Romantic vision of how German culture should be, as suggested to her by her guide and lover August Wilhelm Schlegel, so that the German “other” used by Staël to criticize France was really the French adoption of a German auto-image conceived in an anti-French spirit... In addition, her book, destroyed as its first edition was by Napoleon’s police, initially failed to reach its intended French readership and from its first successful edition on (London, 1813) has been read by many readers outside France, and the proffered image of Germany assimilated by readers in Britain, Poland, Russia and Italy, whose countries stood in a totally different relationship to France, and yet adopted a French-determined vision of Germany.

For reasons like this, the underlying notion of a discursive identity in ethnotypical discourse has turned out to be more of a crux than scholars realized in the 1970s. This crux was also highlighted by the insight that many auto-images, especially among subaltern nations, are really interiorizations of a hegemonic, exotic view from outside – in the spirit of Frantz Fanon’s dictum that *C’est le blanc qui crée le nègre. Mais c’est le nègre qui crée la négritude*<sup>10</sup>. The lingering echo of interiorized exoticism can be so strong that an auto-image can take the form of auto-exoticism, a self-image thematizing how very unusual and non-normal the own nation is, a failure to see oneself as in any way normal.

For that reason the study of identity, in its various layerings and degrees of self-awareness and explicit self-reflection, is one of the great emerging topics in imagology; as is the realization that this identity is as mobile as the text in which it is expressed. A film like *Casablanca* brings refugee actors from various European nations together in a Hollywood studio to play refugee characters from various European nations assembled in a Moroccan casbah. That American production by European refugees for (initially) American audiences is in turn viewed by audiences all over the world. Given such nesting impersonations in shifting contexts, a stable distinction between auto-images and hetero-images dissolves into multiple ironies, even though the ethnotypes remain recognizable enough (rakish Frenchman, bloody-minded German, tough American).

[2] While the auto-image used to count as the implied ethnocentric starting-point from which authors would begin to map their *Fremderfahrung* or “experience of otherness”, it is now seen as a complex construct taking shape in an ongoing encounter with shifting manifestations of otherness. What is nonetheless stable, even so, is (as Ricœur and others have pointed out) its function as a locus of permanence across time. The “I” now may have a different profile from “I” in the past, and may shift as it silhouettes itself against different others over time, nonetheless the “I” subjectivities at different instances will identify their self-sameness (*ipséité*) across time. Promises made in the past bind us in the present or future, memories from the past determine how we now look at the world, and these diachronic links tie me to myself at different moments in my life, establishing, in the firm sense of the word, an identity<sup>11</sup>.

Auto-image as identity, and identity, as such, as a discursive construct, has become a promising field of research given the rise of *memory studies* in recent decades: the informal, non-academic, broadly cultural ways in which a society takes account of its past, its traumas and traditions. In a further extension, imagology may also prove to be highly valuable for the study of *nationalism*,

10 FANON, Frantz, *L’an V de la révolution algérienne*, Paris, Maspéro, 1959, p. 27.

11 RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.



as it is increasingly recognized that a sense of national identity derives from such historical self-usages and master narratives, and the nation's self-attribution of a distinct, historically invariant character. I have elsewhere put forward a possible definition of nationalism as “the political instrumentalization of an auto-image”, and this may be particularly applicable in the analysis of modern ethnopolitism. The study of national images in the news media is an especially important new application of imagology<sup>12</sup>.

The rise of memory studies likewise gives us scope to trace the operative influence of memory-scapes and historical self-images as projected through other than literary fields, e.g. in museums, commemorations, monuments etc. This extends even further the already existing awareness that the narrative fields nowadays are no longer exclusively located in genres like the novel, but also in film, TV serials, graphic novels and other such media.

## Post-essentialist: Irony and meta-images

As literary devices, ethnotypes are crude. We can therefore expect them in crude (broad-brush) genres like farces, sentimental comedies, opera libretti, melodramatic romances or spy thrillers, or in the background details of more serious work where authors allow themselves to work more sketchily than in the more fine-grained central parts of the action. In most “serious” literature, ethnotypes will be used back-handedly, as part of a more troubled or conflicted psychological profile or as an ironic interplay between how people see themselves, what the world expects from them, how these expectations are anticipated upon, and what misunderstandings or self-beguilements ensue from there (as in the novels of E.M. Foster or Thomas Mann). This mode I have labelled “ironic”, and I have traced the various meanings of that term elsewhere. Indeed most contemporary use of ethnotypes is ironic, even in broadly comic popular media such as the movies *French Kiss* or *European Vacation*, or the TV serial *Allo 'allo*: national peculiarities are presented as something to be smiled at rather than as something to be believed in. Even so, the fun that is being poked presupposes the recognizability of the ethnotype involved and so, by affirming the recognizability (if not the believability) of the cliché, its currency will be perpetuated, and the possibility maintained of its deployment in less ironic modes. Also, an ongoing repetition of an ironical point may blunt its mocking, subversive edge and erode it, in the long run, into a mere iteration of the original cliché. The jive-talkin', edgy, self-styled “niggers” of Tarantino-style movies may have been originally intended as a challenge both to racist stereotypes and to patronizing, politically-correct pieties, by now the difference between the challenge and the stereotype is wearing thin; similarly, the “Stage Irishman”, long decried as a demeaning figure of fun for supercilious English audiences, is now alive and well and noticeably present in many Irish self-presentations in the comic mode since Roddy Doyle's *The Commitments*. The critical analysis of an ethnotype's backhanded, ironic deployment remains a special challenge to the imagologist's analytical powers.

---

12 VAN DOORSLAER, LUC, « Translating, narrating and constructing images in journalism: With a test case on representation in Flemish TV news », *Meta: Journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 57.4, 2012, p. 1046-1059.

This ironical deployment hints at the fact that nowadays ethnotypes are operative as background assumption rather than as explicit assertion. A very astute insight in this respect, due to Hercules Millas, has been labelled “meta-images”<sup>13</sup> : images which are neither an auto-image nor a hetero-image, but the projection somewhere between the two. Meta-images exist wholly by way of imputing to Others the way how we think that they look at Us. Interestingly, intense antagonism usually takes shape at this meta-level of imputation. What intensifies ill-will is not how We see the Other, or how We see ourselves; nor does it consist in how the Others see themselves or how they see us. The antagonism comes in when We imagine how the Other thinks of us, and when the Others speculate about what We think of them. In times of conflict, these imputations are characterized by a disconcerting lack of generosity: we believe the others guilty of ill-will, a refusal to be reasonable, a deep animus, without realizing that it is us ourselves who display such ill-will and animus by imputing it to the Other. We suspect the other of being suspicious, without being aware that to do so is an act of suspicion on our part. Millas has demonstrated the working of such meta-images in Greek-Turkish antagonism, I myself have seen them at work in Flemish-Walloon conflict<sup>14</sup>. In both cases, they seem to be the operative factor, not so much in the substance of the mutual stereotyping, as in the intensity of the antagonism. The insight is to me one of the most promising perspectives of further imagological study, and for its practical usefulness in conflict management. Meta-images are also an important literary device in the ironical, literary evocation of the muddled complexities of prejudice and imputed prejudice.

## Frames, triggers, latency states

The cognitive-psychological model of “frames” and “triggers” has deepened our understanding of ethnotyping, and of stereotyping in general. Briefly summarized and drastically simplified, it boils down to the notion that we carry in our mental repertoire a set of “frames”, schemata of the plausible connections between situations and what we believe to be their underlying patterns, and that these “frames” can be activated by actual stimuli, “triggers”; these can arise from real-world encounters and experiences, or from cultural processes such as following a the twists and turns of a narrative. In the last case, the experience of “triggers” activating pre-existing explanatory “frames” is close to the hermeneutics of reader response theory, the “frame” being fairly close to the social-psychological notion of prejudice, or what Jauss would call an *Erwartungshorizont* or horizon of expectations. A “frame/trigger” approach to imagology accounts for the fact (in itself a highly puzzling one) that we can carry so many different ethnotypes of a given nation around in our heads without these leading to mutual-incompatibility conflicts – any active frame will push other potential frames into a state of latency. Thinking of the frame “ebullient, irascible Frenchman” when viewing a Louis

13 MILLAS, Hercules, « Perceptions of conflict: Greeks and Turks in each other's mirrors », in O. Anastasakis, K. Nicolaidis & K. Öktem (dir.), *The long shadow of Europe: Greeks and Turks in the era of postnationalism*, Leiden, Brill, 2009, p. 95-114.

14 LEERSSEN, Joep, « Postmoderne *belgitude*, meta-images en de actualiteit van de imagologie », in Stéphanie Vanasten & Matthieu Sergier (dir.) *Littéraire belgitude littéraire: Hommage aan Sonja Vanderlinden*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2011, p. 153-164.

de Funès movie will block out the alternative frame of the severely reserved, Cartesian-formalist Frenchman<sup>15</sup>. Indeed the fact is noteworthy that stereotypes and ethnotypes are part of usually dormant, even latent repertoire of possible mental attitudes. Latency is always a default state for ethnotypes and prejudices: they are present in our minds even while we are not conscious of them, and to treat them as continually active and ceaselessly present ideologemes may not do justice to their actual ontology (except in the case of fanatical racists, who may be the most visible, but by the same token not the most representative, manifestations of ethnotypical thought). Similarly, in the world of discourse, limiting our source material so as to select for the operative presence of active ethnotypes in documented evidence may give a skewed notion as to their actual prevalence, as if they are always there, in your face and at our fingertips. In reality what makes ethnotypes challenging and problematic is their ontological half-life, their diluted presence in texts that are often unread and half-remembered, at the back of our minds. Imagology will, I feel, have to come to terms with the specific way in which ethnotypes seem to function, in a constant interaction between latency states and activation triggers<sup>16</sup>. Interestingly enough, this ontology, these hermeneutics are also foregrounded in recent scholarly concerns with cultural memory and with “banal nationalism”, and there is promising common ground between these specialisms.

## Ethnicity as (one) frame (among many): the need to triangulate ethnotypes and sociotypes

We can take this frame-trigger insight one step further by recalling what Daniel-Henri Pageaux identified as the fundamental rhetorical characteristic of ethnotypical discourse: “la confusion entre *l’attribut et l’essentiel*”. In actual practice this often boils down to seeing the mere attribute of ethnicity as the essential motivating character in a person’s actions. If, in real life or in a text, a Dutchman of Moroccan descent is seen to commit a traffic offense or an act of vandalism, this will be “framed” as somehow meaningfully linked to that Moroccan ethnicity. By contrast, if a blond-blue-eyed Dutch football hooligan is witnessed in these same acts, the idea that his vandalism has something to do with his Dutchness will *not* arise; and in that difference – the uneven distribution of ethnic framing – lies the root of ethnic prejudice and racism. Once ethnic identity is an essential characteristic rather than an incidental attribute, each act will be framed against this ethnic background and each individual will always be seen as a representative of his/her nation.

---

15 From this perspective, the ironic deployment of an ethnotype could be seen as triggering a frame while at the same time signalling its insufficiency, e.g. to say, on seeing a football hooligan, “that’s an English gentleman for you”.

16 DYSERINCK (*Komparatistik...*, *op. cit.*) has drawn attention to Karl Popper’s ontology of a world-3 – between the ontological categories of the material and the notional. (Material: the Eiffel Tower and a first edition of Proust’s *La prisonnière*; notional: the mathematical definition of a parabola and Marcel’s suspicion of Albertine’s lesbianism). Popper has attempted to define an ontological state accounting for the interaction between those two, and for an ontological state of thought which are not thought-about-right-now but encoded in physical objects like books, and capable of being activated. Popper’s world-3; it appears close to the frame-trigger hermeneutics described here and what I call a latency state.

Imagologists should heed this as a caveat. If an earnest MA thesis will single out characters of a given nationality X in a selected corpus of novels (say, Italians in English Victorian literature) and then proceed to interpret their actorial role patterns and narrative presence in terms of that nationality, the effect will be<sup>17</sup> to reproduce in concentrated form the diffuse, latent attitudes that went into the books, representing a lazy prejudice as if it were a conscious, unremitting preoccupation and thus presenting a British-Italian contrast in heightened and intensified terms that may not do justice to the historical laxity of the ethnotyping, and the degrees of indifference, offhandedness, or mixed feelings that were also at work.

The “mixed feelings” apply in particular to the fact that ethnicity is never operative in isolation, just by itself. A person or character with a given ethnicity always possesses more attributes than only that ethnicity, and to ignore these while foregrounding ethnicity reproduces precisely the problem that Pageaux identified. Shylock, Isaac the Jew, Jessica and Rebecca are all Jewish characters, but that statement is as good as meaningless if we do not factor in the additional elements of Shylock and Isaac as old men, protective fathers, and money-lenders, and Jessica/Rebecca as desirable young women of marriageable age. Gender is one obvious element, but so is age and social position (money lender / marriageable). Indeed the operative element in Jewish ethnotypes may be precisely this age/gender distribution (either feeble old men or nubile young women). The Israeli counter-image of the *sabra* Jew (prototype: the hero of Leon Uris’s *Exodus*) was a conscious attempt to escape from these stereotypes of “diaspora Jews” and replacing it with a fresh, more self-celebrating auto-ethnotype instead: energetically young, brashly assertive, masculine.

Research over the last years has driven home to me that ethnotypes never function by themselves; they always work in conjunction with other frames, especially gender, age and class. What does “French” even mean? That attribute is always inflected with others, to give the types of Proustian aristocrats and *grande bourgeoisie*; left-bank/Montmartre artistic/intellectual bohemians from Murger on; the country-dwellers of Daudet and Pagnol; and so on, all of them equally “typically French”... In sum: literary stock characters are always triangulated on the intersection between ethnotype, gender and sociotype, and while imagologists can foreground the first of these, we should always realize that ethnicity as a frame is not an absolute and never operates in isolation.

Even for the social analysis of race relations this point seems to be worth bearing in mind. While ethnicity is a given, social self-presentation, while determined by the social paths open to individuals from different circumstances, is still to some extent a choice. Whether an African-American presents himself/herself to society as a gangsta rapper, as a conservatively-dressed churchgoer<sup>18</sup>, or as a career academic will from case to case inflect the ethnotype with different sociotypes. One of the most promising perspectives in future imagological studies may be to map how certain ethnotypes will gravitate to certain sociotypes, and what tactical negotiations of the resulting over-determined characterizations may be noticeable in individual instances.

---

17 I pass in silence over the most obvious shortcoming of such imagological close readings: that of labouring the obvious. Identifying, in technical vocabulary, features in the original texts that were pretty obvious to commonsensical readers in the first place, is merely a first step towards an imagological analysis, which must go beyond the plodding inventory and technical labeling of ethnotypes.

18 The sartorial severity of the Nation of Islam, for example, represents a conscious counterpoise against the transgressively flamboyant default sociotype of African-American males; such sociotypical dress codes are reflected on in the *Autobiography of Malcolm X*.

## In and beyond Europe

Within Europe, notwithstanding a continuing strong tradition in Germany and the Low Countries, imagology is now especially promising in the North, the South-East and the South-West: exciting new projects are undertaken in the Nordic countries, and the Balkan and Iberian peninsulas. One of the great challenges would be to bring these areas into mutual contact; but given the language choices of the scholars concerned this may run into some practical problems.

Heretofore, imagology as a pursuit and field of interest has been anchored predominantly in Europe because the national and racial ideologies that fuelled its *raison d'être* were of European provenance; and that also applied to the relationships between the European cultural sphere (and its colonial outriders) with the rest of the world. The complex problem of a European (auto)image, left open in the *Imagology* handbook, has since then become the topic of a book-length essay (which has appeared only in Dutch<sup>19</sup>). To which extent imagology could be applied to ethnotypes taking place in Japanese-Korean-Chinese encounters, or other cultural spheres of encounter bypassing a European presence, has also been left open, but as far as I can see few scholars familiar with those parts of the world have felt called upon to step into the lacuna – although promising signs of interest are coming in, from countries like Iran and from the field of Translation Studies<sup>20</sup>.

Going global would present an interesting challenge for imagology. As a specialism, its roots are in the discourse and analysis of European, especially French-German cultural ideologies of the last two centuries, traced back to mainly to their early-modern roots. The study of the eurocentric mindset reaches back in history as far as Herodotus, and will involve attitudes to other nations, continents and ethnicities from around the globe, but is still – as the word indicates – tethered to a European anchoring point; and that also goes for the post-imperial and post-colonial critiques of Western supremacism.

Were imagology to go truly global – involving, say, Turanian-Iranian ethnotyping between Turkey and Persia/Iran, or ethnotypes between South-Asian or East-Asian nations, or in the Uganda/Kenya/Ethiopia triangle – a number of European-based working methods and a priori models would need to be re-calibrated, and that in itself would be an exciting and enriching intellectual enterprise. To which extent is the climatological-temperamental opposition between a cool north and a hot south (adopted in the English- and French-language traditions of North America) invoked in other continents, especially those south of the equator? What are the values of urbanity and rusticity in societies outside the Greek-Roman tradition, in literatures unaffected by the rise of Romanticism? What does “stereotyping” mean in literary traditions outside the Aristotelian tradition, and to which extent have such Aristotelian notions affected the Arabic literary tradition? What does national character mean in literary traditions with non-Aristotelian concepts of motivation, character, narrative plausibility? And how have such traditions responded to the confrontation with an Aristotelian poetics that was exported worldwide, either as part of the Arabic reception of Aristotle or as part of the Western hegemony of the last two centuries?

---

19 LEERSSEN, Joep, *Spiegelpaleis Europa: Europese cultuur als mythe en beeldvorming*, 3rd ed. Nijmegen, Vantilt, 2015.

20 VAN DOORSLAER, Luc, Peter FLYNN & Joep LEERSSEN (dir.), *Interconnecting Translation Studies and Imagology*, Amsterdam: Benjamins, 2016.

So many questions; unable to address these myself, I would love to see them tackled by more qualified scholars worldwide.

## Post-national

The nation-state is no longer the self-evident category it used to be. We are now intensely aware that states and “nation” or ethnicity almost never map congruently onto each other, and this awareness is also opening new research questions and perspectives for imagology. Images of Spain turn out to be a nesting, complex vortex within which subsidiary Catalan, Basque, Romany (“Gypsy”) images intersect with Andalusian *costumbrismo* and a generalized Spanish type largely constructed by foreign travelers; and while the Flemish and Walloon ethnotypes are sharply contrasting and even conceived in terms of their mutual antagonism, their long cohabitation in the context of the Belgian state and around the metropolis of Brussels has given rise to a hybrid imagery associated with a notional *Belgitude*. As the case of Brussels illustrates, the images of metropolitan cities are proving to be a more and more intriguing imagological working ground. Long-established metropolitan centres like Paris or Rome have a traditionally codified set of characteristics associated with them, and such cities are often presented as a concentrated microcosm of the nation of which they form part: Vienna, Berlin, Venice/Naples/Florence, Amsterdam, or New York/Chicago are a synecdoche for (the urban aspects of) Austria, Germany, Italy, Holland or America. To be sure, in this synecdoche the city stands for a country/society rather than for an ethnicity/“nation”, especially in more modern representations where the city is usually seen as a confluence of differently-rooted people. In this societal vs. ethnic cleavage we see another manifestation of the ongoing problematization of the national category. By the same token, cities become thematically more fascinating to the extent that they are more than just a proxy for the country they belong to. The multi-ethnicity of modern cities presents especially intriguing research questions and topics. A recent imagological study of Amsterdam, for instance, has thematized the city as a cohabitation space of “tribes”, lifestyle groups from different origins all finding themselves sharing the city’s physical and imaginary ambience<sup>21</sup>. The tribalization of society, both in terms of lifestyle groups and in terms of the multiculturalization of immigration societies, confronts us with a sharp departure from traditional notions of culturally or temperamentally homogenous nation-states. Identity-constructs and identity-oppositions are now articulated concurrently at urban, national/ethnic and translational (global and/or diasporic) levels. How does the self-image of Turkish Germans position this group vis-à-vis native-descended Germans and vis-à-vis Turks in Turkey? Any diaspora group will be a minority in its country of residence and an outrider in its ethnicity of origin. How this double positioning is negotiated in narratives and representations is an exciting topic, all the more so since the documentation involved may be of a hitherto uncharted nature, involving blog posts, websites etcetera.

Conversely, the discourse of xenophobia is developing a mode where foreigners are no longer specifically characterized by country of origin, but as a mobile, non-territorial “swarm”, whose

---

21 ARBONÉS ARAN, Núria, *Capturing the imaginary: Students and other tribes in Amsterdam*, PhD thesis, Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 2015.

provenance is immaterial and shifting with great volatility according to the political crises and phobias of the moment, each generating its own ephemeral media frenzy. In addition, foreignness is increasingly linked to non-ethnic categories such as religion. Possibly as a result of the taboo and legal ban on ethnic hate-speech, foreigners are targeted as “Muslims” and xenophobia takes for form of anti-Islamism, in an ethno-religious confusion mirroring the anti-Western hatred of jihadism. Tellingly, the discursive antonym of “Islam” is not a different religion but rather “the West”, or “Europe” (itself usually characterized in terms of Enlightenment values rather than the Christian religion). Demonstrably, therefore, such discourse is not theological or religious in nature; religion is merely used as a proxy label for ethnicity, and the term Muslim is deployed as a code-word to denounce an ethnic origin or social lifestyle that is deemed incompatible with domestic (“Western”) moral or social values.

## The ongoing need for imagology

As these last examples illustrate, xenophobia and nationalism (both in the form of patriotic self-celebration and xenophobic stereotyping) are as strong as they have ever been, and in the current ethnopopulist climate gain new political virulence. Grassroots movements like UKIP or the Dutch website *GeenStijl.nl*, or political leaders (or would-be leaders) in the Berlusconi mode (Vladimir Putin, Recep Tayyip Erdoğan, Donald Trump, Viktor Orbán) rely on ingrained ethnotypes of Self and Other as deeply as did the most melodramatic 19<sup>th</sup>-century novels and early-20<sup>th</sup>-century movies (indeed, those novels and movies, now being recycled in many countries as epic-historical TV series, is probably where they got the ethnotypes from in the first place).

Literary theory may have turned its focus to more recently emerging concerns; many critics and theorists may in their interests be stimulated by contemporary cultural production and by artists whose concerns are far beyond the national essentialism that is the subject of imagology. As a result, imagology may seem to be outdated and critiqued as being bound to the outmoded national essentialist paradigm which it set out to analyse<sup>22</sup>.

In my opinion, such presentism is misguided; it mistakes the emergence of the new for the obsolescence of everything else. To deny the ongoing need for a critical analysis of ethnotypes is to isolate the contemporary avant-garde in art and cultural theory from its own historical antecedents and rootedness (not to mention the mundane realities of the social and political world surrounding our ivory towers). The condition of being post-national or post-identitarian means that the previous stage (the national, the identitarian) is still present as an implied precondition within its later *Aufhebung*, and often as an inherited condition or situation informing, even *en creux*, our present-day cultural responses. Imagology is as ongoing a concern as literature and cultural production itself, and particularly urgent in the world of contemporary identity politics.

---

22 BLAŽEVIĆ, Zrinka, « Global challenge: The (im)possibility of transcultural imagology », *Umjetnost riječi*, 58.3-4, 2014, p. 354-367.

## Bibliographie

- ARBONÉS ARAN, Núria, *Capturing the imaginary: Students and other tribes in Amsterdam*, PhD thesis, Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 2015.
- BELLER, Manfred & LEERSSEN, Joep (dir.), *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*, Amsterdam, Rodopi, 2007.
- BLAŽEVIĆ, Zrinka, « Global challenge: The (im)possibility of transcultural imagology », *Umjetnost riječi*, 58.3-4, 2014, p. 354-367.
- DYSERINCK, Hugo, *Komparatistik: Eine Einführung*, 3<sup>rd</sup> ed. Bonn, Bouvier, 1991.
- DYSERINCK, Hugo, *Ausgewählte Schriften zur Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Berlin, Frank & Timme, 2015.
- FLORACK, Ruth, *Bekannte Fremde: Zu Herkunft und Funktion nationaler Stereotype in der Literatur*, Tübingen, Niemeyer, 2007.
- GUYARD, Marius-François, *La littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je? », 1951.
- LEERSSEN, Joep, *Spiegelpaleis Europa: Europese cultuur als mythe en beeldvorming*, 3<sup>rd</sup> ed. Nijmegen, Vantilt, 2015.
- LEERSSEN, Joep, « The rhetoric of national character: A programmatic survey », *Poetics today*, 21 (2000), p. 265–90.
- LEERSSEN, Joep, « Postmoderne *belgitude*, meta-images en de actualiteit van de imagologie », in Stéphanie Vanasten & Matthieu Sergier (dir.) *Littéraire belgitude littéraire: Hommage aan Sonja Vanderlinden*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2011, p. 153-164.
- MILLAS, Hercules, « Perceptions of conflict: Greeks and Turks in each other's mirrors », in O. Anastasakis, K. Nicolaidis & K. Öktem (dir.), *The long shadow of Europe: Greeks and Turks in the era of postnationalism*, Leiden, Brill, 2009, p. 95-114.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, « Image/imaginaire », in *Europa und das nationale Selbstverständnis: Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Hugo Dyserinck & Karl-Ulrich Syndram (dir.), Bonn: Bouvier, 1988, p. 367-80.
- PERNER, Claudia, « Dislocating imagology, and: How much of it can (or should) be retrieved? », in *Postcolonial translocations: Cultural representation and critical spatial thinking*, Marga Munkelt et al. (dir.), Amsterdam, Rodopi, 2013, p. 29-44.



RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

STANZEL, Franz Karl, « Der literarische Aspekt unserer Vorstellungen vom Charakter fremder Völker », *Anzeiger der phi.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, 111, 74, p. 63-82.

VAN DOORSLAER, Luc, Peter FLYNN & Joep LEERSSEN (dir.), *Interconnecting Translation Studies and Imagology*, Amsterdam: Benjamins, 2016.

VAN DOORSLAER, Luc, « Translating, narrating and constructing images in journalism: With a test case on representation in Flemish TV news », *Meta: Journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 57.4, 2012, p. 1046-1059.



# Stéréotypes et discours journalistiques au Pays basque pendant la Guerre d'Espagne (1936 - 1939)

**Severiano Rojo Hernandez**

*Aix Marseille Université  
AMU-CNRS*

**Résumé :** Cet article propose une réflexion sur la façon dont les stéréotypes sont instrumentalisés dans la presse basque au cours de la Guerre d'Espagne (1936-1939). Il analyse, en particulier, comment sont élaborées les représentations de l'ennemi et du héros antifasciste.

**Mots-clés :** Guerre civile, Stéréotypes, Culture de guerre

**Resumen:** Este artículo propone una reflexión sobre la instrumentalización de los estereotipos en la prensa vasca durante la Guerra de España (1936-1939). Analiza, en particular, cómo se elaboran las representaciones del enemigo y del héroe antifascista.

**Palabras claves:** Guerra Civil, Estereotipos, Cultura de guerra

---

Les médias constituent des éléments essentiels à la compréhension des divers environnements dans lesquels évoluent les communautés humaines, et ce depuis plusieurs siècles. À travers

les contenus et les messages qu'ils diffusent, les moyens de communication facilitent non seulement la lisibilité des pratiques sociales, mais aussi la compréhension des multiples réalités auxquelles les sociétés contemporaines sont confrontées. En ce sens, ils contribuent à ce que le monde ait un sens et soit intelligible, car les médias, et notamment la presse, façonnent nos différentes catégories de perception. Ils établissent le « cadre de référence » à partir duquel les événements doivent être interprétés, processus amplifié « par le fait que les médias contribuent à populariser, à amplifier ou à cristalliser les stéréotypes sociaux qui circulent dans le corps social<sup>1</sup> ». Ainsi, ils proposent un discours (l'information) qui reproduit sur le plan linguistique et cognitif leur propre mode de fonctionnement. En effet, ce discours fonctionne à partir de filtres (les stéréotypes) qui, à l'instar des médias, standardisent l'hétérogénéité du réel, en simplifiant et en globalisant les représentations dominantes sur lesquelles repose la perception d'un objet, d'un individu ou d'un groupe. Les médias, de fait, trient les événements, créent et diffusent de l'information « selon des critères professionnels et techniques [...] mais aussi, bien souvent, en fonction de certains présupposés idéologiques, qui peuvent eux-mêmes être plus ou moins étroitement corrélés à des intérêts économiques ou sociaux. [...Dès lors,...] nous ne sommes pas en contact, par l'intermédiaire des médias, avec "le monde", mais seulement avec certains fragments du monde<sup>2</sup> », modelés par un ensemble de normes et de croyances. Ces fragments constituent la matière première de l'information, la clé de voûte de ce « réel raconté » qui dicte interminablement ce qu'il faut croire et ce qu'il faut faire. [...] Code anonyme, l'information innerve et sature le corps social [...] et articule [...] nos existences en nous apprenant ce qu'elles doivent être. [...] Notre société est [...] donc [...] une société récitée, en un triple sens : elle est définie à la fois par des récits (les fables de nos publicités et de nos informations), par leurs citations et par leur interminable récitation<sup>3</sup>».

La « société récitée » s'explique certes par la multiplication prodigieuse des moyens de communication qui se déroule depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, au-delà de l'accroissement quantitatif des médias et de la façon dont ce phénomène s'inscrit dans les divers processus de transformation politique, économique et sociale de nos sociétés, elle est également le résultat d'une succession d'événements majeurs aux conséquences multiples. Parmi ces événements figurent les conflits armés, au premier plan desquels les Première et Seconde Guerres mondiales. Par leur impact (l'importance des destructions et des violences...) et leurs caractéristiques (la mobilisation de l'ensemble de la société, le nombre de pays et de territoires concernés par les affrontements...), ces deux conflits ont accéléré la modernisation des médias et accentué leur capacité de pénétration du corps social. Ils ont notamment montré à quel point le contrôle de l'information – et en particulier celui des différents procédés de captation, d'élaboration, de diffusion et de réception de l'information – constitue un enjeu capital dans une société, en particulier lorsqu'elle est confrontée à une guerre. Ce contrôle est vital, en premier lieu, pour le pouvoir en place. Sa survie dépend de sa capacité tant à mobiliser l'arrière et les combattants qu'à imposer son autorité dans un territoire soumis à des tensions extrêmes. La maîtrise de l'information est également essentielle pour les populations civiles. En zone de guerre, la quête de l'information – et notamment la connaissance de l'évolution du conflit – constitue une

1 DERVILLE, Grégory, *Le pouvoir des médias. Mythes et réalités*, Grenoble, PUG, 2005, p. 69.

2 *Ibid.*, p. 71-72.

3 CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, (1980), T. 1, Paris, Gallimard, Folio essais, 1990, p. 271.

activité quotidienne quasiment obligatoire, qui permet de faire face à cet état d'incertitude permanent « pesant sur les existences quand, au front comme à l'arrière, le péril de mort, chaque jour ou presque, menace toutes les vies<sup>4</sup> ». La guerre, ne l'oublions pas, transforme les liens entre les personnes, mais aussi notre rapport « à l'espace et au temps. L'espace est synonyme d'insécurité (lieux à ne plus fréquenter) ou de refuge (se mettre à l'abri). Le temps devient celui de l'incertitude<sup>5</sup> ». Ce rapport si particulier à l'information qui se manifeste à l'extrême au cours des deux conflits mondiaux consolide et renforce durablement le rôle et la place des médias dans l'espace public et privé, phénomène amplifié dans les années suivantes par un nouvel affrontement planétaire, la guerre froide. Les deux guerres mondiales constituent ainsi des moments de basculement, en particulier dans l'utilisation des moyens de communication comme outil non seulement de gestion des sociétés en crise, mais aussi d'encadrement idéologique de l'opinion. De ce point de vue, ces deux conflits sont essentiels au développement massif de la propagande, même si le « bourrage de crâne » atteint ses limites dès la Première Guerre mondiale.

Parmi les affrontements ayant joué un rôle déterminant dans l'essor des moyens de communication et le renouvellement des stratégies d'endoctrinement figure également la Guerre d'Espagne (1936-1939). Située entre les deux conflits mondiaux, elle marque un tournant décisif dans l'usage des médias. Le cinéma parlant se généralise et s'avère essentiel dans la bataille pour la conquête de l'opinion. L'emploi massif de la radio en tant qu'arme de guerre se manifeste pour la première fois durant l'affrontement. Quant à la presse, alors que des centaines de titres disparaissent ou prolifèrent dans les deux camps, elle modèle durablement notre perception du conflit car, entre autres, elle confère à la photographie un espace inédit qui place la communication visuelle au cœur du discours propagandiste. La Guerre d'Espagne s'accompagne donc de profondes mutations qui se matérialisent, notamment dans le cas des périodiques républicains, par l'émergence d'une « presse totale ». Celle-ci se structure à l'image de la lutte armée et tente de mobiliser l'arrière et les combattants en tissant de nouveaux liens entre le langage et les émotions, des liens qui témoignent de sa vision de la violence et de la nature de l'affrontement. De nombreux journaux républicains produisent pour cela une symbolique guerrière et une interprétation du conflit qui octroie au stéréotype un rôle fondamental à la charnière entre le mythe et la réalité. C'est afin d'analyser ce phénomène et la complexité de ce discours, que nous allons étudier un cas particulièrement intéressant, celui de la presse basque antifasciste<sup>6</sup>, dont la durée de vie se réduit à la période située entre le 18 juillet 1936 (soulèvement militaire) et le 19 juin 1937 (prise de Bilbao par les troupes franquistes).

---

4 PROCHASSON, Christophe et RASMUSSEN, Anne, « La guerre incertaine », in *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2004, p. 10.

5 SÉMELIN, Jacques, *Purifier et détruire. Usages politiques des massacres et génocides*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 177-178.

6 Cf. ROJO HERNANDEZ, Severiano, *Une guerre de papier. La presse basque antifasciste dans les années trente*, Rennes, PUR, 2011.

## Mobilisation et création d'un ennemi commun

La presse antifasciste au Pays basque se constitue progressivement au cours des premiers mois de la Guerre d'Espagne. Ce n'est d'ailleurs qu'en septembre 1936 qu'elle commence à former un ensemble plus ou moins cohérent, soit à partir du moment où les nationalistes basques décident de s'engager militairement aux côtés des forces républicaines. Cette presse aux formats multiples (quotidiens, hebdomadaires, revues, etc.), traversée par de profonds clivages idéologiques (périodiques anarchistes, communistes, socialistes, républicains, nationalistes basques), se mobilise dès l'automne 1936 et entreprend de transformer la société basque, en fixant les normes de conduite légitimes ainsi que les nouvelles contraintes sociales et culturelles. Les journaux essaient de justifier le conflit et d'imposer le cadrage idéologique autour duquel doit se penser la guerre. Il s'agit de familiariser et d'enraciner leur représentation du conflit, tant parmi la population que parmi les combattants, afin de créer « un accord fondateur et pérenne<sup>7</sup> », un consensus qui améliore le contrôle du territoire fidèle à la République, soit essentiellement la Biscaye à partir de septembre 1936.

La presse essaie d'orienter les lecteurs, en leur proposant une grille de lecture nouvelle, destinée à opérer des tris parmi l'ensemble des informations reçues. Mais, son message n'est pas uniquement idéologique, sans lien avec la réalité sociale. Il s'inscrit dans la collectivité, apporte des réponses à certaines interrogations et inquiétudes, liées tant à la nature et aux conséquences du conflit qu'aux rapports entre les individus au sein de la société en guerre. Cette évolution concerne l'ensemble des périodiques, qui approfondissent alors le processus de socialisation de la guerre, en le combinant avec un message de type propagandiste et en proposant une représentation et une lecture de la guerre fondée, en partie, sur des valeurs et des codes communs. Malgré les désaccords, la presse s'érige en communauté et matérialise le camp antifasciste, unie par un objectif : vaincre les militaires rebelles. L'existence de cette communauté se vérifie par le recours à des pratiques similaires, en particulier quand les périodiques abordent des questions essentielles à la perception du conflit et à la définition de l'identité antifasciste : la figure de l'ennemi. Celle-ci est au cœur d'une « recomposition identitaire » qui débute dès le 18 juillet 1936<sup>8</sup> et qui se poursuit tout au long du conflit. Comme dans le reste de l'Espagne, la figure de l'ennemi devient de cette façon le socle commun sur lequel repose l'ensemble de l'édifice antifasciste. Cette figure constitue l'élément qui permet l'existence d'une union hétéroclite, dans laquelle les divergences idéologiques sont profondes. Dès lors, comprendre la manière dont est pensé l'autre, cette figure de l'altérité radicale, est fondamental pour saisir la façon dont le camp antifasciste se perçoit, justifie la guerre et légitime l'emploi de la violence.

L'ennemi est le pôle négatif d'un dispositif où la figure de l'antifasciste constitue l'excellence, le pôle positif de l'arsenal idéologique déployé par la République et le gouvernement basque pour combattre les militaires rebelles. Cette construction fonctionne selon un principe de base :

---

7 PROCHASSON, Christophe et Rasmussen, Anne, « La guerre... », *op. cit.*, p. 17.

8 Cf. GODICHEAU, François, « "Guerre civile", "révolution", "répétition générale" : les aspects de la guerre d'Espagne », in *La Guerre d'Espagne. L'Histoire, les lendemains, la mémoire*, Bourderon, Roger (dir.), Paris, Tallandier, 2007.

[...] fabriquer de l'émotion. Entendez : susciter de la peur, de la méfiance, du ressentiment, et donc provoquer en réaction de la vigilance, de la fierté, de la vengeance. Un appareil de propagande est d'abord une machine à fabriquer de l'émotion publique [...]. C'est par ce travail sur l'émotion qu'elle vise à emporter l'adhésion du public [...] La propagande entend imposer à tous une interprétation du monde présentée comme « vitale », à partir du groupe d'appartenance. Ainsi l'enveloppement émotionnel du public se prolonge-t-il aussitôt par son enveloppement idéologique. L'un et l'autre ne sont pas séparables : ils participent de la même tentative d'envahissement des esprits. C'est en cultivant la peur et le soupçon que la propagande tente de « graver » sa vision du monde en chaque individu<sup>9</sup>.

On observe effectivement dans l'ensemble des journaux antifascistes la mise en place d'un discours qui essaie de s'adapter au mode de penser des individus, de générer des représentations fondées sur des stéréotypes enracinés dans la culture du lecteur afin d'orienter la perception de la réalité. La presse « s'adresse aux sentiments les plus simples et les plus violents et avec les moyens les plus élémentaires<sup>10</sup> ». Comme il est fréquent dans la propagande marxiste et nationaliste<sup>11</sup>, il s'agit d'effrayer en ciblant un ennemi clairement identifiable, « qui serve d'exutoire aux pulsions refoulées et renforce l'union sacrée<sup>12</sup> ». On alimente l'inquiétude en désignant un adversaire, en le fabriquant<sup>13</sup>, mais le processus se solde par la transformation de la peur en désir de destruction de celui que l'on signale comme à l'origine de cette peur<sup>14</sup>, comme responsable des maux de la société. Pour cela, la propagande d'agitation emploie des formules imagées, des slogans qui essentialisent les jugements et les transforment en stéréotypes, l'objectif étant d'alimenter un processus d'identification et d'appropriation<sup>15</sup>. La création et le renforcement des stéréotypes traditionnels permettent d'expulser la figure de l'ennemi de différentes sphères, réservées dorénavant à l'antifasciste. Les rebelles sont exclus en particulier de l'humanité<sup>16</sup>, processus que la presse réalise en ravivant des pulsions anciennes, les

---

9 SÉMELIN, Jacques, *Purifier et...*, *op. cit.*, p. 97-98.

10 ELLUL, Jacques, *Propagandes*, (1962), Paris, Économica, 1990, p. 87.

11 Cf. THOMSON, Oliver, *Mass Persuasion History: An Historical Analysis of the Development of Propaganda Techniques*, Edimburg, Paul Harris Publishing, 1977 ; CHULIÁ, Elisa, « **Medios de comunicación y propaganda en los totalitarismos** », in *Historia del periodismo Universal*, Barrera, Carlos (Dir.), Barcelona, Ariel, 2004 ; HUICI, Adrián (Dir.) *Los heraldos de acero. La propaganda de guerra y sus medios*, Sevilla, CSEP, 2004 ; CHARAUDEAU, Patrick, « **Le discours propagandiste**. Essai de typologisation », in *La propagande : images, paroles et manipulation*, DORNA, Alexandre ; QUELLIEN, Jean ; SOMONNET, Stéphane (dir.), Paris, L'Harmattan, Psychologie politique, 2008 ; CORBIN, Stéphane ; ROMAIN, Emmanuel, « **La propagande et l'usurpation de la démocratie** », in *La propagande : images, paroles et manipulation*, DORNA, Alexandre ; QUELLIEN, Jean ; SOMONNET, Stéphane (dir.), Paris, L'Harmattan, Psychologie politique, 2008.

12 REBOUL, Olivier, *L'endoctrinement*, Paris, PUF, 1977, p. 26.

13 CHOMSKY, Noam, McChesney, Robert, *Propagande, médias et démocratie*, Montréal, Ecosociété, 2000, p. 54.

14 SÉMELIN, Jacques, *op. cit.*, p. 33.

15 Cf. CHARAUDEAU, Patrick, *Purifier et...*, *op. cit.*, p. 120.

16 CASANOVA, Julián, *República y Guerra Civil*, Barcelona, Crítica/Marcial Pons, 2007, p. 233.

peurs ancestrales les plus irrationnelles. Comme dans le camp adverse<sup>17</sup>, l'animalisation de l'ennemi devient la règle<sup>18</sup>.



Image nr. 1<sup>19</sup>

L'animalisation de l'ennemi doit faciliter l'exercice de la violence à son encontre<sup>20</sup> et fonder l'unité du groupe. C'est la raison pour laquelle la presse instrumentalise plus particulièrement

---

17 Pour l'étude de la propagande franquiste voir, par exemple, IGLESIAS RODRÍGUEZ, Gema, « La propaganda política durante la Guerra Civil española: introducción al estudio en la España franquista », in *Comunicaciones presentadas al II Encuentro de Investigadores del Franquismo*, T2, Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1995 ; « Imaginaires et symboliques dans l'Espagne du franquisme », *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, n° 24, Talence, CNRS, Maison des Pays Ibériques, décembre 1996 ; BARRACHINA, Marie-Aline, *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste 1936-1945*, Grenoble, ELLUG, 1998 ; SEVILLANO CALERO, FRANCISCO, *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998 ; CRUSELLS, Magí, *La Guerra Civil española : cine y propaganda*, Barcelone, Ariel, 2000.

18 Il s'agit là de pratiques courantes, que l'on retrouve dans les conflits qui ont précédé ou suivi la guerre civile. C'est le cas, par exemple, en URSS et aux États-unis, pendant la Seconde Guerre mondiale. Cf. LEBOURGEOIS, Jacques, « De la représentation manichéenne à la coquille vide : l'image de l'ennemi dans les affiches de la propagande soviétique », *Cahiers de psychologie politique*, n° 16, janvier 2010. Disponible sur : <<http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1403>>, [22. 10. 2016] ; METTELET, Nicolas, « La représentation de l'ennemi par le cinéma de la Seconde Guerre mondiale », *Cahiers de psychologie politique*, n° 16, janvier 2010. Disponible sur : <<http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1405>>, [22. 10. 2016]. Pour une vision plus large, voir BROSSAT, Alain, *Le corps de l'ennemi. Hyperviolence et démocratie*, Paris, La Fabrique-Éditions, 1998.

19 Euzkadi Roja, 15 juin 1937, p. 4.

20 CASANOVA, Julián, *República y...*, op. cit., p. 201.



une figure légendaire, le loup, ce vieil adversaire des paysans espagnols. Ce *topos* de la frayeur humaine est systématiquement associé aux généraux rebelles et à leurs alliés<sup>21</sup>, association que la presse effectue en insistant sur les stéréotypes à partir desquels les hommes perçoivent cet animal: sanguinaire, sauvage, féroce, sans pitié, etc. Ainsi, le stéréotype nourrit le stéréotype. Le loup est ainsi une figure centrale dans les pages de la presse antifasciste, phénomène qui s'explique également par le fait que sa représentation véhicule un autre message : la défaite équivaut à une négation de l'homme, à un retour à un état de non-civilisation. La guerre civile est perçue, par conséquent, comme une lutte pour sauver l'humanité, un affrontement devant se solder par l'anéantissement de l'ennemi.

L'inscription de la guerre dans la durée s'accompagne par ailleurs d'une diversification du bestiaire dans lequel puisent les périodiques antifascistes : le rat, le crapaud, le corbeau, le vautour, la poule, et le mulot deviennent des figures de la dévalorisation, chacune dans un registre différent (comique ou dramatique), registre évoluant en fonction de ce qu'elles symbolisent. Par leur constante association aux franquistes, ces figures stéréotypées deviennent consubstantielles à l'identité des militaires rebelles. On les convertit en allégories des franquistes, au même titre que toute une série d'animaux étranges, parmi lesquels les « hyènes blondes aux yeux de cochon<sup>22</sup> », une monstruosité de la nature derrière laquelle se cachent les nazis, ou un drôle d'oiseau, résultat du croisement entre une poule et un perroquet, image utilisée pour décrire le Général, Gonzalo Queipo de Llano<sup>23</sup>. L'association animal/ennemi révèle certes la relation à l'autre, mais elle met aussi l'accent sur les pratiques guerrières et la manière dont la guerre est pensée : l'adversaire ne doit pas seulement être annihilé et exterminé comme un nuisible, il faut le chasser et le traquer, telle une bête malfaisante<sup>24</sup>. Convertir la guerre en chasse facilite, en ce sens, le meurtre de l'adversaire<sup>25</sup> :

Pendant ce temps, nos forces essaient de dissiper l'ennui [...] en recherchant avec la concentration du chasseur le moment où la figure du requeté servira de cible, afin de s'entraîner dans le maniement du fusil et améliorer l'adresse, tout en essayant de réduire le nombre des ennemis<sup>26</sup>.

Pour renforcer la déshumanisation de l'adversaire, on publie également peu de photographies de soldats ennemis. On évite de cette façon de le matérialiser, de lui donner un aspect humain. L'effacement de l'adversaire s'accompagne d'un discours prophylactique. La presse y associe l'ennemi à une maladie ancienne<sup>27</sup> et considère que l'avènement de la société antifasciste n'est possible

---

21 Voir, par exemple, « Queipo, el lobo », *Unión* 14 avril 1937, p. 15.

22 « En los frentes vascos », *El Liberal* 16 juin 1937, p. 5.

23 « El burlado de Sevilla », *Euzkadi Roja*, 28 janvier 1937, p. 1.

24 « Más firmes que nunca ante la bestia franquista », *Euzkadi*, 1 avril 1937, p. 1.

25 Pour cette question, voir LOEZ, André, « L'œil du chasseur. Violence de guerre et sensibilité en 1914-1918 », *Cahiers du C. R. H.*, n°31, avril 2003.

26 « Entre tanto, nuestras fuerzas procuran disipar ese tedio [...] buscando con la atención propia del cazador el instante en que sirva de blanco la figura de un requeté para ejercitarse en el manejo del fusil y perfeccionar la puntería, a la vez que se procura reducir el número de los enemigos. »

« (De nuestro enviado especial) En Eibar y en Elgueta-Campazar se causan al enemigo varias bajas », *La Gaceta del Norte*, 11 novembre 1936, p. 6.

27 Cf. SARASUA, Julio de, « Desvarios fascistas. El imperio de los muertos », *Euzkadi*, 13 janvier 1937, p. 1.

qu'après extirpation du corps étranger et amputation des parties infectées<sup>28</sup>. L'affrontement est décrit comme une réponse à une menace biologique, un acte médical indispensable pour sauver l'Espagne et/ou le Pays basque, contaminés par le virus fasciste. L'action du chirurgien doit s'appliquer tant à l'extérieur (le front) qu'à l'intérieur du corps social (l'arrière), car l'ennemi est une globalité, une entité maligne présente dans l'ensemble de la société en guerre. « Complot interne » et « invasion » sont, de ce fait, deux termes essentiels pour qualifier deux aspects d'une seule et même guerre, deux termes que l'on retrouve dans l'ensemble des journaux, même si l'emploi diffère selon le journal. L'utilisation d'une métaphore biologique implique, en outre, un discours fondé sur l'opposition sain/contaminé, pur/impur, où l'on exige la pureté politique pour éradiquer la prétendue impureté idéologique. Révélateurs de la contamination et de l'impureté dont souffrent les militaires rebelles, l'homosexualité et l'alcoolisme servent constamment à dépeindre l'adversaire. Comme dans les autres territoires de la République, la presse publie de nombreux portraits de chefs de la rébellion militaire, le général Queipo de Llano étant l'une des cibles privilégiées.



Image nr. 2, « Le soûlard de Séville »<sup>29</sup>

La non-appartenance de l'adversaire à l'humanité ou sa qualité de sous-homme implique son exclusion de la communauté nationale. Dans la plupart des journaux, il s'agit d'une exclusion totale, une expulsion dans le temps et l'espace, sur le plan social, politique et religieux. Une telle dimension s'explique par le fait que, dès les premiers mois, tous les journaux à des degrés divers interprètent le conflit comme une guerre de libération nationale<sup>30</sup>. Destinée à mobiliser plus efficacement la population, cette représentation de la guerre conduit à penser l'ennemi comme ne faisant plus partie du groupe sur le plan historique. Il n'est ni un Basque ni un Espagnol marqué par un passé bien précis, mais un barbare, un être n'appartenant pas à la civilisation, envahissant et détruisant la

28 Ce type de discours est également présent chez les « rebelles ». Cf. SEVILLANO CALERO, Francisco, *Rojos...*, op. cit., p. 96.

29 *Euzkadi Roja*, 28 mars 1937, p. 1.

30 Cf. NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel, *¡Fuera el invasor! Nacionalismos y movilización bélica durante la Guerra Civil española (1936-1939)*, Madrid, Marcial Pons, Historia, 2006, p. 29 ; MORADIELLOS GARCÍA, Enrique, *1936 Los mitos de la Guerra Civil*, Barcelona, Península, 2005.

patrie<sup>31</sup>. Comme chez les rebelles<sup>32</sup>, l'histoire est mise au service de l'exclusion de l'adversaire de la communauté nationale. On ne parle plus par conséquent de troupes lorsque l'on se réfère aux soldats franquistes mais de hordes<sup>33</sup> et d'invasisseurs, ne respectant pas les règles de la guerre, détruisant tout sur leur passage, comme les Huns et les Vandales. Cette comparaison avec les barbares est facilitée par l'appui qu'apporte l'Allemagne nazie aux insurgés, pays dont la population est perçue comme descendante des hordes venant du nord de l'Europe<sup>34</sup>. La figure des rebelles s'articule ainsi autour d'une série de stéréotypes qui conduit à les associer à des ennemis légendaires, que l'histoire officielle décrit comme ayant représenté une menace pour la survie de la nation espagnole ou basque. Romains, Maures et Français deviennent des éléments structurant dans le discours journalistique, les pièces d'un puzzle gigantesque, dont l'objectif est l'élaboration d'identités divergentes et de représentations du conflit que la presse considère comme essentielles à la mobilisation et à la victoire finale. Franco, c'est Napoléon envahissant la péninsule<sup>35</sup>. Quant au général Mola, il est comparé à Néron après le bombardement de Guernica (26 avril 1937)<sup>36</sup>, comparaison que facilite non seulement la destruction de la ville, mais aussi l'identification des troupes italiennes aux armées de César. Cependant, parmi les différentes figures de l'ennemi, le Maure est sans doute l'une des plus dénigrées et instrumentalisées<sup>37</sup>. Il s'agit non seulement d'un élément fondateur dans l'imaginaire national espagnol mais, comme le rappelle Xosé Manuel Núñez Seixas, il est aussi associé, pour les militants de gauche, aux massacres perpétrés par les contingents de l'armée d'Afrique, lors de l'insurrection d'octobre 1934. Il est, de plus, particulièrement dénigré dans l'imaginaire populaire, où il est considéré comme un sauvage, pratiquant le pillage et les viols<sup>38</sup>. L'identité imaginaire des alliés déteint ainsi, en partie, sur les fran-

31 Cf. « Los bárbaros siguen su obra de devastación », *El Liberal*, 2 décembre 1936, p. 2 ; MENDIORLEGI, Mario de, « El mayor monstruo », *Euzkadi*, 2 juin 1936, p. 1.

32 L'image du « barbare » est également instrumentalisée par la propagande rebelle, représentation qui prendrait sa source, en partie, dans la littérature romantique française, inspirée par les récits des émigrés ayant fui la Révolution. Cf. UCELAY, Enric, « Ideas preconcebidas y estereotipos en las interpretaciones de la Guerra Civil: el dorso de la solidaridad », *Historia social*, n° 6, 1990 ; MICHEL, Pierre, *Un mythe romantique. Les barbares, 1789-1848*, Lyon, PUL, 1981. Cité par : GARCÍA, Hugo, « Relatos para una guerra. Terror, testimonio y literatura en la España nacional », in *Retaguardia y cultura de guerra, 1936-1939*, RODRIGO, Javier (dir.), *Ayer*, n° 76, 2009, p. 162.

33 E. A. « Nota del día. Cuando la patria llama a sus hijos », *Euzkadi*, 14 avril, p. 1.

34 La presse reprend ici une représentation de la population allemande récurrente dans la propagande française lors de la Guerre de 14, image qui est elle-même largement utilisée au cours de la guerre entre la France et la Prusse (1870-1871). Voir, GERVEREAU, Laurent, *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 93 et JEISMANN, Michael, *La patrie de l'ennemi. La notion d'ennemi national et la représentation de la nation en Allemagne et en France de 1792 à 1918*, Paris, CNRS Éditions, 1997, p. 188-197 et p. 298-301.

35 *Euzkadi Roja*, 5 février, p. 1.

36 ITXASERTZ, « Dignidad vasca. Entre fuego y sangre », *Euzkadi*, 28 avril 1937, p. 1.

37 Cf. BENJELLON, Abdelhadj, « **La participación de los mercenarios marroquíes en la Guerra Civil española** », *Revista Internacional de Sociología*, n° 46, octobre-novembre 1988 ; MADARIAGA, María Rosa, « Imagen del moro en la memoria colectiva del pueblo español y el retorno del moro en la Guerra Civil de 1936 », *Revista Internacional de Sociología*, n° 46, 1998 ; MARTÍN CORRALES, Eloy, *La imagen del Magrebi en España. Una perspectiva histórica, siglos XVI-XX*, Barcelona, Bellaterra, 2002.

38 NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel, *¡Fuera el invasor!*. . . , *op. cit.*, p. 136-137. Pour comprendre la représentation du Maure dans le camp antifasciste, il est fondamentalement également de tenir compte de l'imaginaire que génère la guerre coloniale que mène l'Espagne au Maroc au début du XX<sup>e</sup> siècle. Cf. BALFOUR, Sebastian, *Abrazo mortal. De la guerra colonial a la Guerra Civil en España y Marruecos (1909-1939)*, Barcelona, Península, 2002.

quistes et oriente les représentations que diffuse la presse. Celle-ci réactive des peurs ancrées dans la mémoire de la population, en ressuscitant symboliquement un adversaire associé au mal absolu. Son incursion sur la scène de l'histoire contemporaine est d'ailleurs illustrée par la publication d'innombrables témoignages, décrivant son comportement inhumain, stratégie que l'on retrouve dans le camp adverse<sup>39</sup>. Afin de susciter la condamnation du lecteur, on insiste sur les massacres de civils innocents (enfants, femmes enceintes, vieillards...) ou sur des formes de répression, que le public n'associe pas aux représentations conventionnelles de la guerre. L'adversaire devient de la sorte le seul à perpétrer des massacres, celui qui mène une guerre « anormale », hors des prétendus codes et conventions que le lecteur imagine comme devant encadrer tous les conflits<sup>40</sup>. Ainsi, parallèlement à la construction de l'ennemi, on élabore une représentation de la violence, afin d'arriver à la penser en fonction d'une certaine idéologie. Les témoignages jouent un rôle essentiel dans ce processus, notamment quand ils sont publiés dans des numéros où figurent des photos de destructions et de victimes, pratique qui augmente lorsque les franquistes déclenchent leur offensive sur la Biscaye et bombardent les villes de Durango (31 mars 1937)<sup>41</sup> et de Guernica (26 avril 1937)<sup>42</sup>. Comme au cours de la Première Guerre mondiale et des conflits suivants, les ruines et les victimes innocentes alimentent la culture de guerre et deviennent un élément essentiel de la propagande d'agitation<sup>43</sup>. Ce procédé facilite la relégation des franquistes dans le camp de l'anti-patrie. Pour les antifascistes, ils incarnent l'anti-Espagne et l'anti-Euskadi<sup>44</sup>, les traîtres par excellence, non seulement pour avoir pris les armes contre le pouvoir légitime, mais aussi pour avoir livré la nation à des forces étrangères.

Nationalistes ? Non ! Des factieux et rien de plus ! Rebelles, révolutionnaires et perturbateurs de l'ordre, et, par-dessus tout, antipatriotes, traîtres à la patrie, qu'ils veulent réduire en lambeaux afin d'offrir ces reliques aux dictateurs étrangers<sup>45</sup>.

Pour les nationalistes basques, en particulier, l'ennemi se définit par son étrangeté, la rupture qu'il engendre dans l'ordre des choses, le chaos qu'il provoque notamment en Euskadi. Il est l'étranger, celui qui provient de l'extérieur des frontières imaginaires de la nation basque, telles que les définissent les nationalistes. Il est prioritairement le non-Basque, même si, dans certains cas, l'organe du PNV, le quotidien *Euzkadi*, fait affleurer les dilemmes que soulève le ralliement à la République, et présente l'affrontement comme une guerre civile entre Basques, en raison de la présence de carlistes

39 Cf. GARCÍA, Hugo, « Relatos para una guerra... », *op. cit.* ; SEVILLANO CALERO, Francisco, *Rojos...*, *op. cit.*, p. 43-61.

40 Cf. « Referencia de un testigo. Verdaderas hordas extranjeras aterrorizan las ciudades andaluzas en poder de los facciosos », *Euzkadi*, 17 mars 1937, p. 3.

41 Cf. *Euzkadi Roja*, 1<sup>er</sup> avril 1937, p. 1.

42 Cf. « La huella de los bárbaros », *Euzkadi*, 29 avril 1937, p. 6.

43 Cf. PIZARROSO QUINTERO, Alejandro, *Historia de la propaganda*, Madrid, Eudema, 1990 ; ROJO HERNANDEZ, Severiano, « Ruinas y propaganda durante la Guerra Civil: el ejemplo de la prensa vasca antifascista », *Historia contemporánea*, n° 52, 2016.

44 Cf. « Los falsos patriotas », *El Liberal*, 16 octobre 1936, p. 1 ; CASTROVIDO, Roberto, « Tradición patriótica de los malos españoles », *El Liberal*, 3 mars 1937, p. 6 ; Piñón de ataque, « Carta abierta al exgeneral Franco », *CNT del Norte*, 9 juin 1937, p. 2.

45 « ¡Nacionalistas! », *Euzkadi*, 21 mars, p. 1.

« ¿Nacionalistas? ¡Facciosos y gracias! Rebeldes, revolucionarios y perturbadores del orden, y, por encima de todo, antipatriotas, traidores a la patria, de la que quieren hacer jirones para entregarlos a los dictadores extranjeros. »

navarrais aux côtés des forces insurgées<sup>46</sup>. Mais, en général, l'ennemi n'appartient pas à la communauté. Pour le Parti nationaliste basque (PNV), ses pratiques guerrières le prouvent, tant d'un point de vue racial que religieux : il assassine des prêtres basques et utilise des non-chrétiens dans les combats. Sur ce point, le PNV demeure fidèle à la stratégie propagandiste de Sabino Arana. Cette formation utilise le facteur religieux pour reléguer l'adversaire dans la sphère de l'altérité.

[...] ils essaient de légitimer leurs larcins en dissimulant la main avec laquelle ils dérobent derrière la Bible, qu'ils interprètent à leur convenance.

Et ces gens sans conscience chrétienne ni dignité nous parlent de devoirs chrétiens et d'humanité.

Ceux qui parlent de christianisme et d'humanité sont ceux dont les mobiles ultimes sont l'avarice et leurs désirs de domination. [...]

L'homme, l'humanité ne valent rien face au désir de conquête de ces gens ; qu'ils soient blancs ou noirs, arabes ou chrétiens, ils ne confèrent à la vie humaine pas plus de valeur que celle que l'on donne à une bête de somme inutilisable<sup>47</sup>.

Pour les autres formations antifascistes, la religion est également un élément essentiel pour établir la frontière avec l'ennemi, mais elles ne l'utilisent pas de la même manière que les nationalistes basques. La presse marxiste dénonce certes le caractère fallacieux du christianisme des franquistes, toutefois elle fait preuve le plus souvent d'un anticléricalisme des plus traditionnels. Même si le discours de formations comme le PCE est volontairement modéré afin de séduire le plus grand nombre de nationalistes basques et ne pas envenimer encore plus les relations avec le PNV<sup>48</sup>, l'Église est accusée de corruption, de se rallier aux puissants, de mépriser le peuple et de cautionner les meurtres commis par les militaires et leurs troupes composées « d'infidèles ».

---

46 Cf. « El patriota caído. Entierro de Mikel de Alberdi », *Euzkadi*, 20 août 1936, p. 1.

47 « tratan de legitimar sus rapiñas ocultando la mano con que roban detrás de la Biblia, a su gusto interpretada.

Y esas gentes sin conciencia cristiana ni dignidad nos hablan de deberes cristianos y de humanidad.

Hablan de cristianismo y de humanidad los mismos cuyos últimos móviles fueron su avaricia y sus ansias de dominio. [. . . ]

El hombre, la humanidad, nada valen ante la ambición de conquista de esas gentes; lo mismo son blancos que negros, moros que cristianos; no dan a la vida del hombre más valor que el que se da a una bestia de carga inservible. »

« Falso cristianismo », *Euzkadi*, 3 mars 1937, p. 4.

48 Cf. Centro Documental de la Memoria Histórica, fondo Guerra Civil, PS Bilbao, Caja 217, Expediente. 27.



Image nr. 3, « Visez bien, il est dur comme le bois, son père était charpentier »<sup>49</sup>

L'utilisation de la religion pour dénoncer l'adversaire est une stratégie que l'on retrouve dans tous les journaux, même si chaque quotidien se mobilise, avec ses propres arguments, pour démonter l'assise idéologique de la prétendue croisade religieuse entreprise par les *nacionales*. Au-delà, on observe néanmoins que la religion n'est pas seulement un argument de dénonciation de l'ennemi, mais également un élément d'ordre culturel qui structure la façon dont l'ensemble de la presse antifasciste pense les militaires insurgés. Ainsi, la criminalisation de l'adversaire est-elle établie à partir du principe selon lequel il a commis une transgression, une faute morale, interprétée implicitement ou explicitement en termes religieux. Quel que soit le quotidien, les franquistes sont marqués du péché originel. Leur soulèvement contre le gouvernement républicain et leur alliance avec les nazis et les fascistes italiens les condamnent à jamais et leur ôte toute légitimité.

## L'union dans la diversité : le héros antifasciste

La rencontre entre le nationalisme, le marxisme et le christianisme dans le discours propagandiste s'explique par le fait que ces trois doctrines établissent une lecture du monde fondée sur des oppositions axiologiques, comme le montre la célébration de la mort du général Mola par le journal républicain *Unión*.

---

<sup>49</sup> *El Liberal*, 28 octobre 1936, p. 4.

[...] la bête la plus terrible qu'ait endurée l'Espagne est retournée en enfer. Le Général Mola est mort. À l'instar de Sanjurjo, la force de gravité l'a précipité dans l'Averne avec tout le poids de ses péchés. Le Général Mola est mort, et tous les hommes intègres du pays sont aujourd'hui dans l'obligation de se réjouir, en raison de l'exécution de la sentence que la justice immanente a dictée contre lui<sup>50</sup>.

Ce type de lecture est essentiel, car il met en place le processus qui conduit à l'émergence d'une figure de la réversibilité, fondée sur une rhétorique de l'altérité, dans laquelle la représentation de la « victime » apparaît en négatif dans celle du « bourreau ».

Leur armée est formée de traîtres, la nôtre d'éléments loyaux. La loyauté n'a pas de place dans leur camp, pas plus que la trahison dans le nôtre.

Nous ne menaçons pas nos soldats avec des revolvers pour les inciter à se battre [...] Nos hommes se battent concentrés sur eux-mêmes ; chaque balle qui sort de leur fusil est identique à une pensée, à un cri solennel de protestation populaire. [...]

Ni l'anarchie, ni le crime, ni le pillage ne sont des armes de la République.

Ces pratiques sont acceptées avec joie dans le camp ennemi<sup>51</sup>.

Entre le monde de l'ennemi et celui du défenseur de la République se forge une relation spéculaire inversée. L'« inversion est une fiction qui fait “voir” et qui fait comprendre », tout en donnant sens à « une altérité qui sans cela resterait complètement opaque<sup>52</sup> ». Les tares de l'ennemi traduisent, en négatif, les qualités du soi, parler de l'inhumanité de l'adversaire c'est se référer à l'humanité des antifascistes.

Ils savent parfaitement que s'ils bombardent des villes ouvertes et tuent des civils pacifiques vivant à l'arrière, nous ne le ferons pas, car nous aimons être humains et bons. [...] Ils savent que s'ils rasant et offensent gravement nos femmes, nous respecterons les leurs, parce que nous aimons être humains et bons. Ils savent que s'ils martyrisent et fusillent les prisonniers qui tombent entre leurs mains, nous

---

50 « ha vuelto a los infiernos la peor bestia que ha padecido España. Ha muerto Mola. Como a Sanjurjo, la fuerza de gravedad le ha precipitado en el Averno con todo el peso de sus pecados.

Ha muerto Mola, y todos los hombres honrados del País se ven hoy obligados a sentirse regocijados por la ejecución del fallo que la justicia inminente ha dictado contra él. »

« Ha muerto un canalla. Mola ha vuelto a los infiernos », *Unión*, 4 juin 1937, p. 1.

51 « Ellos tienen un ejército de traidores y nosotros un ejército de leales. Ni en su campo cabe la lealtad ni en el nuestro puede haber la traición.

Nosotros no vamos con pistolas detrás de los soldados [...] Nuestros hombres se baten reconcentrados en sí mismos; cada bala que sale de sus fusiles es como un pensamiento, como un grito solemne de la protesta popular. [...]

Ni la anarquía, ni el crimen ni el pillaje son armas de la República.

Esos sistemas en el campo enemigo encuentran acogidas jubilosas. »

« El ejército de la traición », *El Liberal*, 16 septembre 1936, p. 8.

52 HARTOG, François, *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 227.

traiterons leurs prisonniers correctement, parce que nous aimons être humains et bons<sup>53</sup>.

Par ce système, on transmet des stéréotypes qui proposent des modèles et des contre-modèles d'identification. On célèbre la morale vertueuse de son camp en l'opposant à la corruption de l'adversaire. Les « nôtres » sont dépeints selon une éthique positive, hors de laquelle se situent l'ennemi et ses valeurs. La presse antifasciste tente ainsi de créer « un stéréotype éternel, celui du guerrier idéal<sup>54</sup> ». Ce stéréotype renvoie à deux figures étroitement imbriquées, celle du milicien ou *gudari*<sup>55</sup> et celle du peuple, dont l'identité est à géométrie variable : figures d'ouvriers et de paysans sans origines précises, qu'instrumentalise la presse marxiste ou figures de paysans basques, comme enracinés dans la terre nourricière, source d'identité, que la presse nationaliste revendique.



Image nr. 4, « Journée de labeurs à la ferme. Il a fallu tuer l'un des cochons pour faire face aux besoins croissants d'approvisionnement de la Biscaye. Nos paysans y contribuent efficacement<sup>56</sup>. »

53 « Ellos saben que si bombardean poblaciones abiertas y matan pacíficos ciudadanos de la retaguardia, nosotros no lo haremos porque nos gusta ser humanos y nos gusta ser buenos. [...] Ellos saben que si cortan el pelo y ofenden gravemente a nuestras mujeres, nosotros respetaremos a las suyas, porque nos gusta ser humanos y ser buenos. Ellos saben que si martirizan y fusilan luego a los prisioneros que caen en sus manos, nosotros, a los suyos, les daremos buen trato porque nos gusta ser humanos y ser buenos. » KOPETILLUN, « Gordos y flacos. Humanos, sí; pero tontos no », *Tierra Vasca*, 17 février 1936, p. 1.

54 MOSSE, George L., *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes* (1990), Paris, Hachette, 1999, p. 118.

55 Soldat basque. Néologisme, apparu au XVIII<sup>e</sup> siècle, dont la racine *guda* signifie guerre.

56 *Euzkadi*, 25 septembre, p. 5.



Dans les deux cas, le peuple symbolise la légitimité historique. Il est le sujet de l'histoire passée et présente, un principe fondateur de la nation, doté, selon l'appartenance idéologique du périodique et le type de discours, d'une dimension universelle ou/et communautariste. La presse de gauche, néanmoins, lui attribue une qualité supplémentaire. Le peuple bénéficie d'une légitimité sociale, car il est perçu comme le résultat de la fusion entre la nation et le prolétariat, représentation que reflète l'iconographie inspirée de l'art socialiste où, à l'ouvrier au poing levé, se substitue le milicien le fusil à la main, défendant la patrie<sup>57</sup>. Ce dernier s'érige en affirmation du pouvoir prolétarien et incarne le bras armé de la légitimité populaire, ce qu'illustre une image composite reprenant le *credo* de la propagande : il n'existe qu'un seul vrai combattant, le peuple<sup>58</sup>.



Image nr. 5, « Des milliers de soldats se préparent à combattre avec ardeur et discipline, ce qui signifie que les opérations entreront rapidement dans une phase de grande mobilité qui décidera du sort de plusieurs villes actuellement entre les mains des factieux<sup>59</sup>. »

Le peuple et le milicien ou le *gudari* forment une unité sémantique : la nation en armes, représentation que l'on retrouve dans tous les journaux. Cette symbiose entre le peuple et le combattant, propres aux héros de l'épopée<sup>60</sup>, est extrêmement perceptible lorsque la presse narre la guerre et s'efforce de la rendre visible. Ainsi, quand on analyse les photographies de guerre que publient les différents journaux, on constate qu'elles représentent, dans la plupart des cas, des hommes de troupes,

57 Cf. ALVAREZ JUNCO, José, « En torno al concepto de "pueblo". De las diversas encarnaciones de la colectividad como sujeto político en la cultura política española contemporánea », *Historia Contemporánea*, n° 28, 2004, p. 92 ; TRENC BALLESTER, Eliseo, « L'affiche anarchiste de la guerre civile espagnole 1936-1939 », in *La guerre imaginée. L'historien et l'image*, BUTON, Philippe (dir.), Paris, Seli Arslan, 2002.

58 Cf. « ¡Venceremos! », *Euzkadi Roja*, 10 février 1937, p. 1.

59 *Euzkadi Roja*, 3 juin 1936, p. 1.

60 Cf. MADÉLÉNAT, Daniel, *L'Épopée*, Paris, PUF, « Littératures », 1986.

les gradés étant assez rares<sup>61</sup>. En privilégiant les miliciens ou les *gudaris*, en groupe notamment, les périodiques construisent l'image d'une guerre populaire, une guerre des sans-grade contre leurs ennemis de classe, une guerre qui rassemble le peuple basque ou/et espagnol contre les privilèges. En définitive, les journaux proposent au lecteur une guerre juste, un affrontement qui a pour objectif affiché de mettre un terme aux injustices dont souffre le peuple, cette abstraction que célèbrent tant les nationalistes basques que les anarchistes ou les communistes.



Image nr. 6, « Archanda (Bilbao). Voici certains membres de la colonne biscayenne qui est intervenue à Villafranca de Oria (Guipúzcoa) et qui a causé à l'ennemi de lourdes pertes et dont une partie bivouaque actuellement sur les hauteurs environnantes<sup>62</sup> »

Dans de nombreuses photographies, la guerre paraît lointaine. La joie, la camaraderie et la fraternité semblent régner entre des individus jeunes, beaux, sains et vigoureux, personnifiant le peuple en lutte, son essence et son avenir. Ils incarnent la société nouvelle en guerre, tant contre les ennemis de la modernité que contre les adversaires de l'Euskadi traditionnelle, imaginée par Sabino Arana. À travers ces photographies et les personnages qu'elles renferment surgissent ainsi toutes les contradictions et la complexité de l'identité antifasciste. Les symboles de la République en guerre (le bleu de travail) et du Pays basque (le béret, la *ikurriña*) se côtoient, s'opposent et se complètent. La presse propose par conséquent un discours dans lequel les personnages semblent heureux de faire

61 On retrouve ce phénomène dans d'autres territoires républicains. Cf. FLEITES MARCOS, Alvaro, « Las transformaciones de la prensa a consecuencia de la Guerra Civil. Una aproximación al paradigma asturiano », *La presse espagnole et la Guerre Civile : entre rupture et propagande (1936-1939)*, ROJO HERNANDEZ, Severiano (dir.), *El Argonauta Español*, n° 7, janvier 2010, p. 11. Disponible sur : <<http://argonauta.imageson.org/document136.html>>, [22. 10. 2016].

62 *La Gaceta del Norte*, 12 août 1936, p. 3.

la guerre, car elle est synonyme de libération tant pour les nationalistes que pour les militants de gauche.

En associant le peuple et le combattant, l'héroïsme et le sens du sacrifice deviennent des valeurs partagées par deux acteurs imaginaires, qui, à travers leur fusion, traduisent une vision idéale de la société en guerre. Pour renforcer cette idéalisation, les journaux établissent des oppositions tranchées où les stéréotypes jouent un rôle fondamental : face à la lâcheté, la violence et la barbarie, ils revendiquent la pureté de l'idéal, la fidélité, l'abnégation et le courage. La presse relie l'ennemi à cette globalité que forment le peuple et le combattant antifascistes créant, de la sorte, deux pôles inséparables, une spirale de l'excellence, qui se renforce à mesure que la cruauté de l'ennemi s'intensifie. Dans ce dispositif, l'adversaire sert donc à révéler l'excellence de l'antifasciste (peuple/miliciens) : les pratiques de l'ennemi alimentent le récit guerrier, célébrant la capacité du républicain à mourir dans le renoncement. Le discours journalistique propose « une figure morale et didactique », qui « polarise les énergies d'une société en gestation [...] et transforme un agrégat en communauté, voire en communion<sup>63</sup> ». Le courage de ce héros des temps modernes, incarné tantôt par un *gudari* tantôt par un « soldat/milicien révolutionnaire<sup>64</sup> », dépasse la définition « strictement guerrière » et se réfère à une « fermeté de l'âme<sup>65</sup> », indispensable pour franchir les épreuves que la guerre lui réserve. Au-delà du discours marxiste ou nationaliste, la presse institue une éthique du dépassement de soi et propose l'archétype d'un homme nouveau, jeune et viril, un guerrier idéal, pour qui la guerre est un défi, le moyen de se surpasser, de confirmer sa capacité à être à la hauteur de l'histoire, dont il prétend modifier le cours. Il s'agit là d'un modèle qui rappelle à bien des égards « un idéal physique, esthétique et moral », qui s'impose en Europe avec la Première Guerre mondiale<sup>66</sup>.

---

63 MADÉLÉNAT, Daniel, *op. cit.*, p. 57.

64 Expression empruntée à GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, « **Brutalización de la política y canalización de la violencia en la España de entreguerras** », in *Crisis, dictaduras, democracia: I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, NAVAJAS ZUBELDIA, Carlos ; ITURRIAGA BARCO, Diego (Dir.), Logroño, Universidad de La Rioja, 2008, p. 28.

65 GROS, Frédérica, *Etats de violence. Essai sur la fin de la guerre*, Paris, Gallimard, 2006, p. 37-38.

66 Cf. TRAVERSO, ENZO, *A Feu et à sang. De la guerre civile européenne 1914-1945*, Paris, Stock, 2007, p. 253.



Image nr. 7<sup>67</sup>

Quant aux femmes, exception faite des premiers mois où la figure de la milicienne apparaît parfois<sup>68</sup>, elles sont reléguées au monde de l'arrière, comme dans le reste de l'Espagne républicaine<sup>69</sup>. Le front est l'affaire de l'homme<sup>70</sup>.



Image nr. 8<sup>71</sup>

---

67 CNT del Norte, 18 mai 1937, p. 1.

68 Cf. « Muchachas milicianas », *El Liberal*, 13 août 1936, p. 1.

69 Cf. NASH, Mary, *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Madrid, Taurus, Pensamiento, 1999.

70 NASH, Mary, « Mujeres en guerra: repensar la historia », in *La Guerra Civil española*, CASANOVA, Julián ; Preston, Paul (Dir.), Madrid, Edición Pablo Iglesias, 2008, p. 76-77.

71 CNT del Norte, 4 mars 1937, p. 2.

Très rapidement, l'idéal d'émancipation que prônaient au début du conflit certaines organisations révolutionnaires ne laisse que peu de traces. Pour l'essentiel, les femmes ne sont plus représentées que dans leurs rôles traditionnels. Si une partie d'entre elles remplace les hommes dans les usines, les périodiques, cependant, continuent à les dépeindre en général sous les traits de l'épouse regardant son mari partir à la guerre ou de la mère pleurant son fils mort au combat. Malgré l'effort de guerre auquel elles participent, elles sont représentées selon des stéréotypes qui les enferment dans leurs rôles traditionnels, soit des figures liées à la maternité, à la douleur et au deuil. À travers ces figures, les journaux traduisent le calvaire de la population et sa souffrance quotidienne.



Image nr. 9, « Images de guerre », « Exode amer<sup>72</sup> »

---

72 CNT del Norte, 21 mai 1937, p. 1.



Image nr. 10, « Préparation du repas pour les miliciens dans l'un des fronts du Guipúzcoa<sup>73</sup> »

La femme devient la *mater dolorosa*<sup>74</sup> et, parallèlement, le symbole de la nation agressée et souffrante, image que l'on retrouve, par exemple, dans la presse catalane<sup>75</sup> ou dans les périodiques français de la Première Guerre mondiale. Cette figure conventionnelle de la guerre convertit le corps de la femme en réceptacle des épreuves que traverse la patrie et duquel naîtra une société nouvelle.



Image nr. 11, « Courage, les gars... Car bientôt nous profiterons de ce bonheur tant désiré, forgé par votre sang libérateur<sup>76</sup> »

73 *El Liberal*, 4 novembre 1936, p. 3.

74 Cf. « A las emakumes enfermeras de Euzkadi. La belleza de María », *Euzkadi*, 9 décembre 1936, p. 1.

75 Voir, par exemple, l'hebdomadaire *Mirador*, du 27 mai 1937.

76 *CNT del Norte*, 17 mars 1937, p. 1.

La femme absorbe et filtre la souffrance pour lui conférer un sens nouveau : la douleur est un mal nécessaire, au service d'une régénération nationale. Par le biais de cette image, la presse incite donc la population à accepter les conséquences de la lutte armée. Elle propose une lecture religieuse de l'existence en temps de guerre, un modèle générateur d'énergies nouvelles, à partir duquel les ravages du conflit se justifient et acquièrent les dimensions d'une épreuve, conduisant à une rédemption.

Malgré ces représentations communes à l'ensemble de la presse antifasciste, des divergences demeurent. Elles concernent en premier lieu la figure du combattant. À mesure que la guerre se prolonge et que la nécessité de créer une armée régulière s'impose dans la plupart des formations politiques, le combattant se mue progressivement en soldat. L'image du milicien devient de fait marginale, même si dans la presse anarchiste le combattant est davantage dépeint sous les traits d'un ouvrier ou d'un civil armé.



Image nr. 12



*Image nr. 13*



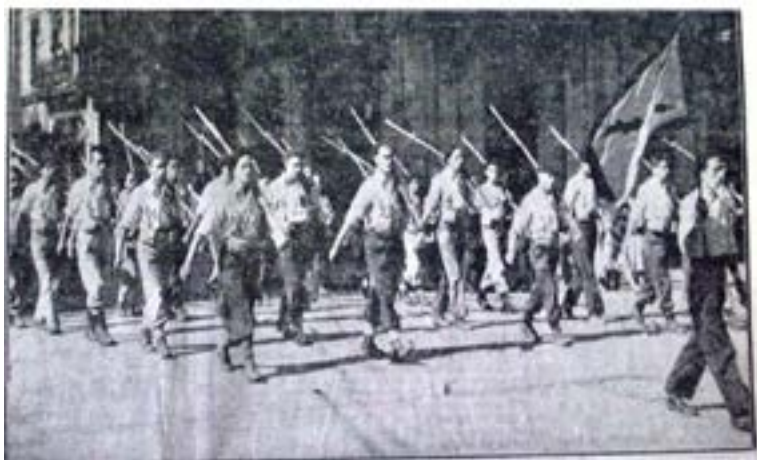


Image nr. 14

Ces divergences liées à des questions d'ordre idéologique (débat guerre/révolution) ne sont pas les seules qui scindent le camp antifasciste : les nationalistes basques font en sorte de marquer leurs différences. Comme on peut l'apprécier dans la photographie publiée par le journal *Euzkadi* (image nr. 13), ils essaient d'élaborer une image non prolétarienne du soldat, inspirée par une prétendue tradition nationale. Pour cela, ils ne font pas seulement paraître des clichés de bataillons composés de militants nationalistes, ils essaient de surcroît de donner corps à la différence en la nommant. Dès qu'éclate le soulèvement militaire, on observe dans la presse une évolution dans la manière de désigner les combattants. Si le terme « milicien » est couramment employé jusqu'au mois de septembre, on constate ensuite des hésitations, perceptibles à travers l'apparition et la disparition de différentes dénominations, qui témoignent des doutes qui assaillent le PNV quant à la guerre civile. Le terme *mendigoxale*, néologisme signifiant « alpiniste »<sup>77</sup>, inventé par l'écrivain basque Ebaristo Bustintza au début du siècle pour nommer les organisations nationalistes de montagnards propagandistes<sup>78</sup>, semble s'imposer au cours des premières semaines. Pourtant, dès le début du mois de septembre le journal *Euzkadi* commence à employer le terme de *gudari*. Son émergence coïncidant avec l'engagement effectif des nationalistes aux côtés de la République, il va rapidement s'imposer dans la presse nationaliste, puis dans les instances gouvernementales locales, qui l'institutionnalisent en officialisant son emploi et en créant l'*Euzko Gudarostea* (armée basque). Quant à la presse marxiste et républicaine, elle ne s'en empare que ponctuellement, hésitant jusqu'à la fin du conflit entre les termes de soldat, milicien et *gudari*. L'utilisation de ce néologisme et, surtout, la généralisation de son emploi

77 Cf. GARCÍA, Lorenzo Sebastián, « "Euzkadi Mendigoxale Batza" durante la Guerra Civil española (1936-1939) », *Cuadernos de Sección. Historia Geografía*, n° 23, 1995, p. 339.

78 Cf. ROJO HERNANDEZ, Severiano, « Presse nationaliste basque et alpinisme : le journal *Mendigoxale* (1932) », in *Une montagne de journaux, journaux de montagne. La presse institutionnelle des clubs alpins et sociétés de montagne européens (1859-1950), un siècle de publications*, Babel, n° 10, Université du Sud Toulon Var, 2004.

soulignent à quel point on a affaire à un processus de nationalisation du conflit au Pays basque<sup>79</sup>. Le phénomène est d'autant plus remarquable à partir du mois d'avril, quand les franquistes lancent leur offensive et que le gouvernement, secondé à des degrés divers par l'ensemble de la presse, organise une formidable campagne de mobilisation, dont l'un des principaux ressorts est le nationalisme basque. À travers la dénomination de *gudari*, les nationalistes et les autres formations nationalistes s'approprient donc la guerre et élaborent la figure d'un combattant symbolisant toutes les vertus imaginaires du peuple basque, en particulier celles d'un peuple rural, prétendument non contaminé par l'industrialisation et ses conflits sociaux. Comme le rappelle le journal *Euzkadi*, le *gudari* doit être « un indigène intégral », luttant pour la libération du Pays basque et prenant pour modèle Saint Ignace de Loyola et Sabino Arana<sup>80</sup>. Lors des combats, il personnifie la passion, la gloire, l'énergie et il n'agit qu'en fonction de l'idéal nationaliste. Il doit faire preuve d'une virilité sans faille et son meilleur représentant est le paysan basque.

Le nekazari [...paysan...] est particulièrement prédisposé pour être un bon soldat. Il est habitué aux intempéries, à la rudesse du terrain et au travail quotidien. [...] Serein de caractère, parfois impassible ; sachant anticiper, extrêmement obéissant et discipliné comme nul autre. Toujours disposé à suivre les ordres qu'on lui donne, aussi désagréable que soit sa mission. On ne l'entend jamais protester. Il est résistant, raison pour laquelle on lui confie les missions les plus difficiles, qu'il exécute sans réserves ni objections<sup>81</sup>.

En tant que défenseur de l'*Euzkadi*, le *gudari* se doit également de savoir parler le basque, langue qui, selon le journal *Tierra Vasca*, améliore sa capacité à résister à l'envahisseur.

Le *gudari* qui parle le basque défend avec plus d'ardeur sa terre, parce que non seulement il ressent l'agression étrangère dans sa propre chair, mais il la ressent également dans son esprit. La personnalité de ce territoire, ultime fragment de l'*Euzkadi*, se défend mieux en parlant le basque [...] « Gudaris » de l'*Euzkadi* : que ceux qui la connaissent, parlent la langue basque et, en l'employant, vous ressentirez une sainte furie, une haine terrible, qui vous permettra de vous cramponner à cet ultime recoin des Basques sachant parler leur langue en Biscaye<sup>82</sup>.

79 Cf. ROJO HERNANDEZ, Severiano, «Pensar y elaborar una guerra de liberación: las estrategias de la prensa vasca antifascista», in *Emoción e identidad nacional: Cataluña y el País Vasco en perspectiva comparada*, GALEOTE, Géraldine ; LLOMBART HUESCA, María ; OSTOLAZA, Maitane (dir.), Paris, Éditions Hispaniques, 2015, p. 65-80.

80 B. de O., « El *gudari* vasco. Su segunda salida », *Euzkadi*, 9 octobre 1936, p. 1.

81 « el nekazari reúne especialísimas condiciones para ser buen soldado. Está acostumbrado a las inclemencias, a las rudezas del suelo y al trabajo cotidiano. [...] Carácter muy sereno, a veces hasta frío; calculador, obediente hasta el extremo y disciplinado como nadie. Siempre dispuesto a cumplir con lo que se le ordena, por muy desagradable que sea su misión. Jamás se le oye una voz de protesta. Es resistente, y por eso se le encomienda las misiones más rudas, que las ejecuta sin reservas ni objeciones. »

B. de O., « Una disposición. El baserritar en la guerra », *Tierra Vasca*, 31 mars 1937, p. 1.

82 « El *gudari* que habla euzkera es más ardoroso combatiente de su suelo, porque además de sentir la agresión extranjera en su propia carne, la está sintiendo en su propio espíritu. La fisonomía de este territorio, el último trozo de *Euzkadi* se defiende mejor hablando en euzkera. [...] «Gudaris» de *Euzkadi*:

Ces divergences que l'on observe dans la figure du combattant constituent l'une des parties les plus visibles du conflit idéologique qui secoue le camp antifasciste. Il ne s'agit, cependant, que d'un aspect de la question, car c'est l'ensemble du discours sur la guerre qui est traversé par de profondes fissures, même si, en général, l'on s'accorde sur l'essentiel : l'ennemi.

\* \* \*

C'est avec la guerre civile que naît et meurt la presse basque antifasciste. Si le début du conflit signe son acte de fondation, la chute de Bilbao et l'exil républicain accompagnent son démantèlement et sa disparition. L'affrontement contribue à créer l'unité de cette presse, perceptible dans son évolution et dans la manière dont elle s'adapte à la situation historique inédite. Les périodiques, à des degrés divers, relaient tous tant la parole officielle que le discours des formations politiques qu'ils représentent, afin de mobiliser la population et les combattants. Plus essentiellement encore, l'ensemble des quotidiens transmet des représentations de la guerre d'où se dégagent des pratiques similaires, en particulier le recours au stéréotype. Celui-ci est légitimé par la propagande, qui le diffuse massivement dans un corps social traversé par des tensions extrêmes. Dans un tel environnement, le stéréotype contribue grandement à l'élaboration et à la consolidation d'une vision manichéenne du conflit, où s'affrontent deux figures intimement liées, celles du héros et de l'ennemi. Elles sont toutes deux indispensables à la mobilisation des antifascistes au Pays basque. Ceci étant, la figure de l'ennemi joue un rôle infiniment plus important, car elle constitue le socle commun sans lequel toute union serait impossible, tant au Pays basque que dans le reste de l'Espagne républicaine. La presse basque antifasciste forme une tour de Babel dont l'existence repose sur le rejet partagé des militaires rebelles. L'ennemi commun, ou plutôt le stéréotype de l'ennemi, renforce une « union sacrée » impensable avant la guerre, une union qui se caractérise par la collaboration entre des journaux catholiques conservateurs et des périodiques marxistes, aux revendications identitaires et aux discours patriotiques rarement compatibles. C'est la raison pour laquelle cet ensemble hétéroclite sur le plan idéologique s'étioule et disparaît avec la victoire franquiste. Néanmoins, à l'étranger, il va servir d'exemple et consolider la position de tous ceux qui, depuis les années vingt, dénoncent le péril fasciste et poursuivent, durant la Seconde Guerre mondiale, le combat des républicains espagnols.

## Bibliographie

ALVAREZ JUNCO, José, « En torno al concepto de “pueblo”. De las diversas encarnaciones de la colectividad como sujeto político en la cultura política española contemporánea », *Historia Contemporánea*, n° 28, 2004.

---

los que sabéis hablad el euzkera, y hablándolo sentiréis una santa furia, una terrible ira, que os aferrará a nuestro último rincón de los vascos euzkeldunes de Bizkaia. »

« Meditación. Luchad por Euzkadi », *Tierra Vasca*, 15 juin 1937, p. 1.

- BALFOUR, Sebastian, *Abrazo mortal. De la guerra colonial a la Guerra Civil en España y Marruecos (1909-1939)*, Barcelona, Península, 2002.
- BARRACHINA, Marie-Aline, *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste 1936-1945*, Grenoble, ELLUG, 1998 ; SEVILLANO CALERO, Francisco, *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998.
- BENJELLON, Abdelhajid, « La participación de los mercenarios marroquíes en la Guerra Civil española », *Revista Internacional de Sociología*, n° 46, octubre-novembre 1988.
- BROSSAT, Alain, *Le corps de l'ennemi. Hyperviolence et démocratie*, Paris, La Fabrique-Éditions, 1998.
- CASANOVA, Julián, *República y Guerra Civil*, Barcelona, Crítica/Marcial Pons, 2007.
- CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, (1980), T. 1, Paris, Gallimard, Folio essais, 1990.
- CHARAUDEAU, Patrick, « Le discours propagandiste. Essai de typologisation », in *La propagande : images, paroles et manipulation*, DORNA, Alexandre ; QUELLIEN, Jean ; SOMONNET, Stéphane (dir.), Paris, L'Harmattan, Psychologie politique, 2008.
- CHOMSKY, Noam, McChesney, Robert, *Propagande, médias et démocratie*, Montréal, Ecosociété, 2000.
- CHULIÁ, Elisa, « Medios de comunicación y propaganda en los totalitarismos », in *Historia del periodismo Universal*, Barrera, Carlos (Dir.), Barcelona, Ariel, 2004.
- CORBIN, Stéphane ; ROMAIN, Emmanuel, « La propagande et l'usurpation de la démocratie », in *La propagande : images, paroles et manipulation*, DORNA, Alexandre ; QUELLIEN, Jean ; SOMONNET, Stéphane (dir.), Paris, L'Harmattan, Psychologie politique, 2008.
- CRUSELLS, Magí, *La Guerra Civil española : cine y propaganda*, Barcelone, Ariel, 2000.
- DERVILLE, Grégory, *Le pouvoir des médias. Mythes et réalités*, Grenoble, PUG, 2005.
- ELLUL, Jacques, *Propagandes*, (1962), Paris, Économica, 1990.
- FLEITES MARCOS, Alvaro, « Las transformaciones de la prensa a consecuencia de la Guerra Civil. Una aproximación al paradigma asturiano », *La presse espagnole et la Guerre Civile : entre rupture et propagande (1936-1939)*, ROJO HERNANDEZ, Severiano (dir.), *El Argonauta Español*, n° 7, janvier 2010, p. 11. <http://argonauta.imageson.org/document136.html>, [22. 10. 2016].
- GARCÍA, Hugo, « Relatos para una guerra. Terror, testimonio y literatura en la España nacional », in *Retaguardia y cultura de guerra, 1936-1939*, RODRIGO, Javier (dir.), *Ayer*, n° 76, 2009.

- GARCÍA, Lorenzo Sebastián, « “Euzkadi Mendigoxale Batza” durante la Guerra Civil española (1936-1939) », *Cuadernos de Sección. Historia Geografía*, n° 23, 1995.
- GERVEREAU, Laurent, *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- GODICHEAU, François, « “Guerre civile”, “révolution”, “répétition générale” : les aspects de la guerre d’Espagne », in *La Guerre d’Espagne. L’Histoire, les lendemains, la mémoire*, Bourderon, Roger (dir.), Paris, Tallandier, 2007.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, « Brutalización de la política y canalización de la violencia en la España de entreguerras », in *Crisis, dictaduras, democracia: I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, NAVAJAS ZUBELDIA, Carlos ; ITURRIAGA BARCO, Diego (Dir.), Logroño, Universidad de La Rioja, 2008.
- GROS, Frédérica, *Etats de violence. Essai sur la fin de la guerre*, Paris, Gallimard, 2006.
- HARTOG, François, *Le miroir d’Hérodote. Essai sur la représentation de l’autre*, Paris, Gallimard, 1981.
- HUICI, Adrián (Dir.) *Los heraldos de acero. La propaganda de guerra y sus medios*, Sevilla, CSEP, 2004.
- IGLESIAS RODRÍGUEZ, Gema, « La propaganda política durante la Guerra Civil española: introducción al estudio en la España franquista », in *Comunicaciones presentadas al II Encuentro de Investigadores del Franquismo*, T2, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1995.
- JEISMANN, Michael, *La patrie de l’ennemi. La notion d’ennemi national et la représentation de la nation en Allemagne et en France de 1792 à 1918*, Paris, CNRS Éditions, 1997.
- LEBOURGEOIS, Jacques, « De la représentation manichéenne à la coquille vide : l’image de l’ennemi dans les affiches de la propagande soviétique », *Cahiers de psychologie politique*, n° 16, janvier 2010.
- LOEZ, André, « L’œil du chasseur. Violence de guerre et sensibilité en 1914-1918 », *Cahiers du C.R.H.*, n°31, avril 2003.
- MADÉLÉNAT, Daniel, *L’Epopée*, Paris, PUF, « Littératures », 1986.
- MADARIAGA, María Rosa, « Imagen del moro en la memoria colectiva del pueblo español y el retorno del moro en la Guerra Civil de 1936 », *Revista Internacional de Sociología*, n° 46, 1998.
- MARTÍN CORRALES, Eloy, *La imagen del Magrebí en España. Una perspectiva histórica, siglos XVI-XX*, Barcelona, Bellaterra, 2002.
- METTELET, Nicolas, « La représentation de l’ennemi par le cinéma de la Seconde Guerre mondiale », *Cahiers de psychologie politique*, n° 16, janvier 2010.

- MORADIELLOS GARCÍA, Enrique, 1936 *Los mitos de la Guerra Civil*, Barcelona, Península, 2005.
- MOSSE, George L. , *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes* (1990), Paris, Hachette, 1999.
- NASH, Mary, *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Madrid, Taurus, Pensamiento, 1999.
- NASH, Mary, « Mujeres en guerra: repensar la historia », in *La Guerra Civil española*, CASANOVA, Julián ; Preston, Paul (Dir.), Madrid, Edición Pablo Iglesias, 2008.
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel, *¡Fuera el invasor! Nacionalismos y movilización bélica durante la Guerra Civil española (1936-1939)*, Madrid, Marcial Pons, Historia, 2006.
- PIZARROSO QUINTERO, Alejandro, *Historia de la propaganda*, Madrid, Eudema, 1990.
- PROCHASSON, Christophe et RASMUSSEN, Anne, « La guerre incertaine », in *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2004.
- REBOUL, Olivier, *L'endoctrinement*, Paris, PUF, 1977.
- ROJO HERNANDEZ, Severiano, «Pensar y elaborar una guerra de liberación: las estrategias de la prensa vasca antifascista», in *Emoción e identidad nacional: Cataluña y el País Vasco en perspectiva comparada*, GALEOTE, Géraldine ; LLOMBART HUESCA, Maria ; OSTOLAZA, Maitane (dir.), Paris, Éditions Hispaniques, 2015, p. 65-80.
- ROJO HERNANDEZ, Severiano, « Presse nationaliste basque et alpinisme : le journal *Mendigoxale* (1932) », in *Une montagne de journaux, journaux de montagne. La presse institutionnelle des clubs alpins et sociétés de montagne européens (1859-1950), un siècle de publications*, *Babel*, n° 10, Université du Sud Toulon Var, 2004.
- ROJO HERNANDEZ, Severiano, « Ruinas y propaganda durante la Guerra Civil: el ejemplo de la prensa vasca antifascista », *Historia contemporánea*, n° 52, 2016.
- ROJO HERNANDEZ, Severiano, *Une guerre de papier. La presse basque antifasciste dans les années trente*, Rennes, PUR, 2011.
- SÉMELIN, Jacques, *Purifier et détruire. Usages politiques des massacres et génocides*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- THOMSON, Oliver, *Mass Persuasion History: An Historical Analysis of the Development of Propaganda Techniques*, Edimburg, Paul Harris Publishing, 1977.
- TRAVERSO, ENZO, *A Feu et à sang. De la guerre civile européenne 1914-1945*, Paris, Stock, 2007.
- TRENC BALLESTER, Eliseo, « L'affiche anarchiste de la guerre civile espagnole 1936-1939 », in *La guerre imaginée. L'historien et l'image*, BUTON, Philippe (dir. ), Paris, Seli Arslan, 2002.

UCELAY, Enric, « Ideas preconcebidas y estereotipos en las interpretaciones de la Guerra Civil: el dorso de la solidaridad », *Historia social*, n° 6, 1990.





# ¿Estereotipos banales? Una razón y varias propuestas para tomarse en serio la caracterización nacional

**Jorge Villaverde**

*Instituto Universitario Europeo de Florencia*

First of all, keep him out of the light, he hates bright light, specially sunlight, it'll kill him. Second, don't give him any water, not even to drink. But the most important rule, the rule you can never forget, no matter how much he cries, no matter how much he begs, never feed him after midnight.

Joe DANTE, "Chinese boy",  
*Gremlins*, 1984.

Rather than merely describing a pre-existing reality of national others, national images actively construct that very reality. Different genres and media, such as travelogues, poems, dramas, or satirical prints, deploy a genre- or medium-specific rhetoric to create powerful images of

national others, images which are bound up with cultural norms and are designed to structure systems of thought (Mullenbrock, 1995; Leerssen, 2000<sup>1</sup>).

Birgit NEUMANN, *Towards a Cultural and Historical Imagology*, 2009.

---

<sup>1</sup> NEUMANN, Birgit, "Towards a Cultural and Historical Imagology", *European Journal of English Studies*, 2009, 13, no. 3, pág. 276.

**Resumen:** En el artículo se señala la amplia tolerancia social ante los estereotipos nacionales. Se argumenta que pueden funcionar de forma similar al *nacionalismo banal* teorizado por Michael Billig. Mientras que en la vida cotidiana pasan desapercibidos y se reproducen bajo una apariencia trivial, en los momentos de crisis emergen y sirven como aglutinadores sociales que permiten crear consensos y tomar medidas excepcionales. Tras examinar varias de las tradiciones académicas que han estudiado la caracterización nacional, se señalan una serie de debilidades teóricas y metodológicas y se propone, entre otras medidas, un acercamiento a la imagología.

**Palabras claves:** estereotipos nacionales, nacionalismo banal, imagen de España, caracterización nacional, marca país, imagología.

**Résumé :** Cet article souligne la grande tolérance sociale face aux stéréotypes nationaux. Nous proposons qu'ils puissent fonctionner de manière similaire au *nationalisme ordinaire* décrit par Michael Billig. Alors que ces stéréotypes passent inaperçus dans la vie quotidienne et qu'ils se reproduisent sous une apparence triviale, en temps de crise ils émergent et fonctionnent comme des agrégateurs sociaux permettant la création de consensus et la prise de mesures exceptionnelles. Après avoir analysé divers courants académiques ayant étudié la caractérisation nationale, nous mettons en exergue une série de faiblesses théoriques et méthodologiques et nous proposons, entre autres mesures, un rapprochement avec l'imagologie.

**Mots-clés :** stéréotypes nationaux, nationalisme ordinaire, image de l'Espagne, caractérisation nationale, marque-pays, imagologie.

---

Los estereotipos nacionales son el último bastión de la incorrección política. Difícilmente un periódico se atrevería a reproducir *explícitamente* estereotipos raciales, de género o de orientación sexual. En cambio, la caracterización estereotipada de la nación está presente de forma cotidiana y manifiesta en la prensa. A menudo desde un distanciamiento irónico, con una nota de humor a modo de guiño cómplice con la audiencia<sup>2</sup>, una breve *excusatio* sobre las generalizaciones para hacerse

---

<sup>2</sup> RAMIREZ, Noelia, "6 cosas que las francesas hacen mejor que tú", *El País*, 25 julio de 2016. 26 julio de 2016.<<http://smoda.elpais.com/moda/6-cosas-las-francesas-siempre-haran-mejor-segun-la-cultura-popular/>>

perdonar el momentáneo deslíz o bajo una retórica de negación<sup>3</sup>. *Medio en broma* también significa *medio en serio*, y mediante este juego de convenciones los estereotipos continúan perpetuándose<sup>4</sup>.

La prensa es solamente el ejemplo más evidente de esta tolerancia social en contraste con otros tipos de estereotipización, porque la caracterización nacional se extiende por todo el espectro cultural: en los productos clásicos de entretenimiento popular –películas, series, libros, música, cómics–, en la publicidad y en el turismo<sup>5</sup>. Por supuesto en los deportes de masas –*Champions League*, *Super Bowl*, *Five Nations Championship*– y cada cuatro años en la gran *kermesse* olímpica. La alimentación es probablemente el ámbito donde la caracterización nacional ha alcanzado mayor importancia en los últimos años bajo la doble faceta de las nuevas cocinas *nacionales* de prestigio –española (o catalana, o vasca), mexicana y peruana<sup>6</sup>– y de la revalorización y democratización del *producto de origen* –hasta el más humilde ingrediente recibe ahora su patronímico– que ha pasado de la exclusividad de la restauración de lujo a los establecimientos populares y los supermercados<sup>7</sup>.

A los soportes tradicionales hay que añadir el mundo digital, que sirve a la vez de difusor de los formatos clásicos –a través de las páginas de descargas, *streaming* y *peer to peer*– y de creador de los formatos –nuevos o adaptados– propios de las redes sociales: vídeos, imágenes, iconotextos (*memes*, *gifs*) y textos destinados a ser compartidos mediante blogs, foros, Youtube, Instagram, Facebook, Reddit, Snapchat, Twitter, WhatsApp y un largo etcétera.

Como señalaba Joep Leerssen en su recorrido por la caracterización nacional entre 1500 y el 2000 los estereotipos nacionales continúan siendo tan populares como siempre, a lo que podemos añadir que ahora disponen para su difusión de más cauces que nunca<sup>8</sup>. Además, algunas de las principales plataformas digitales carecen de un control de contenidos, por lo que las fronteras de lo políticamente correcto se difuminan quedando en las manos de cada comunidad digital.

Esta presencia inconsciente y continua de los estereotipos nacionales en la vida cotidiana forma parte del ruido de fondo en el que se manifiesta mayoritariamente el nacionalismo. La tesis de Michael Billig es bien conocida:

Banal Nationalism is introduced to cover the ideological habits which enable the established nations of the West to be reproduced. It is argued that these habits are not removed from everyday life, as some observers have supposed. Daily the

---

3 RICE-OXLEY, Mark, “Flegme, excentricité, courage : clichés ou pas, ces traits britanniques semblent appartenir au passé”, *Le Monde*. 10 de julio de 2016. 26 de julio de 2016 <[http://www.lemonde.fr/idees/article/2016/07/10/flegme-excentricite-courage-cliches-ou-pas-ces-traits-britanniques-semblent-appartenir-au-passe\\_4967092\\_3232.html?xtmc=brexit\\_guardian&xtcr=7](http://www.lemonde.fr/idees/article/2016/07/10/flegme-excentricite-courage-cliches-ou-pas-ces-traits-britanniques-semblent-appartenir-au-passe_4967092_3232.html?xtmc=brexit_guardian&xtcr=7)>

4 Sobre este *ironic turn* véase LEERSSEN, Joseph Theodoor, “The poetics and the anthropology of national carácter (1500-2000)” in *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*, Manfred Beller y Joseph Theodoor Leerssen (eds.), Amsterdam, Rodopi, 2007, págs. 63-75.

5 *Ibid.*, pág. 75.

6 El caso peruano es uno de los más llamativos y mejor conocidos véase WILSON, Rachel, “Cocina peruana para el mundo: Gastrodiplomacy, the Culinary Nation Brand, and the Context of National Cuisine in Peru”, *Exchange: The Journal of Public Diplomacy*, 2011, 2, 13-20 y MATTA, Raúl, “República gastronómica y país de cocineros. Comida, política, medios y una nueva idea de nación para el Perú”, *Revista Colombiana de Antropología*, 2014, 40, 2, 15-40.

7 DESOUCY, Michaela, “Gastronationalism: food traditions and authenticity politics in the European Union”, *American Journal of Sociology*, 2010, 75, 3, 432-455.

8 LEERSSEN, Joseph Theodoor, *Imagology: The Cultural Construction... op. cit.*, págs. 63-75.

nation is indicated, or “flagged”, in the lives of its citizenry. Nationalism, far from being an intermittent mood in established nations, is the endemic condition<sup>9</sup>.

Podemos traducir *to flags* por marcar, señalar o recordar. Así algunos de los marcadores tan omnipresentes, y que pasan desapercibidos, descritos por Billig serían la bandera en el uniforme de un policía, la ubicuidad nacional en los titulares de las noticias de un día cualquiera –“Britains’ latest cult heroes”, “Britain basked in 79° yesterday”, “Concorde and «the British Aerospace industry»”<sup>10</sup>–, el parte meteorológico, las dicotomías “*us/them*” y “*home/abroad*”, o los deportes.

El nacionalismo embebido de esta forma en la cultura popular y la cotidianidad de la gente, en oposición a la idea más extendida del nacionalismo restringido al, obvio y vociferante de los partidos de extrema derecha, es también peligroso para Billig. Este nacionalismo banal, durmiente, es agitado por los políticos en tiempos de crisis, pasa al primer plano y sirve para crear consenso y justificar medidas excepcionales, entre todas ellas, la guerra.

Billig se ocupa explícitamente de los estereotipos en el apartado *Stereotyping ‘Them’*<sup>11</sup>, pero más que como marcadores cotidianos de la nacionalidad, como diferenciadores que permiten crear las categorías *nosotros* y *ellos*. Como psicólogo social, Billig conoce bien los trabajos de su campo sobre la estereotipización y explica algunas de sus características advirtiendo que “It is important not to stereotype the act of stereotyping”; historicidad, complejidad, volubilidad y uso proyectivo<sup>12</sup>. Más adelante vuelve al estereotipo en su discusión del uso de los políticos de la “carta patriótica”<sup>13</sup> –Margaret Thatcher utilizando las Malvinas contra los mineros en huelga, John Mayor presentándose como el guardián de la esencia nacional–. Analiza en profundidad un discurso lleno de estereotipos de John Mayor ante la asamblea del Partido Conservador – “the country of long shadows on county grounds, warm beer, invincible green suburbs, dog lovers and pool fillers”<sup>14</sup>–. La nación descrita es para Billig esencialista, monocroma y masculina, una estrategia política para usar la carta patriótica. Lo más importante es que el hecho de recurrir a los estereotipos para marcar la nación es una restricción de la imaginación: *esta* nación con *estas* características, *nuestra* nación. Al utilizar los estereotipos de forma patriótica, tan familiares, tan reconocibles, se señala el peligro de perderlos, la incertidumbre del *status quo*. Citando a Barthes que decía que en cada signo dormía ese monstruo, el estereotipo, Billig concluye que la repetición de los estereotipos en el discurso político contiene dentro de sus potencialidades retóricas ese monstruo familiar: “the self-righteous call to national anger”<sup>15</sup>. Refuerza de esta forma su argumento principal: el *Banal Nationalism* de las democracias occidentales no tiene nada de insignificante, porque en los momentos de crisis, el nacionalismo constante y cotidiano, prácticamente inaudible, se convierte en grito de guerra.

En estas páginas retomamos el argumento del monstruo dormido y apuntamos que los estereotipos nacionales funcionan de forma similar al nacionalismo banal descrito por Billig. Presentes de forma constante en nuestra vida cotidiana bajo una apariencia inocua, pierden rápidamente su

9 BILLIG, Michael, *Banal Nationalism*, Londres, Sage, 1995, pág. 6.

10 *Ibid.*, pág. 113.

11 *Ibid.*, págs. 78-83.

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*, págs. 99-103.

14 *Ibid.*, pág. 102. Originalmente en *The Guardian*, 23 April 1993.

15 BILLIG, Michael, *Banal Nationalism*, *op. cit.*, pág. 103.

trivialidad cuando la situación lo requiere<sup>16</sup>. El mismo proceso de deshumanización llevado a cabo gracias a la estereotipización que permitió los casos más extremos y conocidos, –Shoah, segregación de los afroamericanos, esclavismo, colonialismo– se desencadena actualmente ante los refugiados sirios, los emigrantes mexicanos o la población europea de credo musulmán. El auge de los partidos y discursos de extrema derecha, fundamentados en la caracterización nacional propia y ajena, prueba la urgencia de tomarse muy en serio los estereotipos nacionales. El propio *Brexit* demuestra las consecuencias de jugar al aprendiz de brujo con la identidad nacional y la caracterización del extranjero, incluso partiendo desde el centro del tablero político. Nada más que por esa característica de monstruo durmiente ya merecen ser tomados en serio e incorporados sistemáticamente al canon historiográfico<sup>17</sup>.

A diferencia de otras disciplinas, a la Historia le está costando tomarse en serio los estereotipos nacionales. Como ha pasado con tantos otros temas en apariencia frívolos, parece que la supuesta ligereza del sujeto pudiera contagiarse al estudio, e incluso al investigador, afectando su integridad profesional. Se trata de un hecho recurrente cuando la historiografía se interesa por nuevos temas hasta ese momento tenidos por livianos: el cine, el turismo –casi todos los fenómenos de masas fuera de la política–, las emociones, pero incluso temas claves en este momento como el género fueron en un su día mirados por encima del hombro por la “historiografía seria”.

El giro cultural ha permitido que muchos investigadores se atrevan a abordar sujetos considerados previamente como marginales, pero aún existe la percepción de que *el estereotipo* no merece la misma atención que merece, por ejemplo, *la identidad*; que se trata de un sujeto superficial. Probablemente estemos volviendo a cometer el error de rechazar lo que todavía no conocemos. Este artículo es un primer acercamiento que pretende sondear la potencialidad del sujeto. Una vez explicadas las razones por las que pensamos que debería ser tomado en serio, vamos a revisar las principales aproximaciones al estudio del estereotipo, señalar algunas de las deficiencias que pueden estar contribuyendo a su marginación y proponer unas vías de aproximación.

## Tradiciones (inconexas) que han estudiado la caracterización nacional:

Dentro de la disciplina histórica, una de las aproximaciones a la imagen nacional se ha llevado a cabo desde la **historia de la historiografía**, es decir, historiadores estudiando a otros historiadores, en este caso extranjeros que se ocupan de España. Uno de los hitos fue el dossier *La*

---

16 El afloramiento en tiempos de crisis es señalado en la discusión de Stanzel 1997 en BELLER, Manfred, “Perception, image, imagology” in *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: a Critical Survey*, Manfred Beller y Joseph Theodoor Leerssen (eds.), Amsterdam, Rodopi, 2007, pág. 11.

17 Sus múltiples conexiones con la identidad nacional como marcadores de la nacionalidad –según la teoría de Billig– o como pieza fundamental de los procesos de caracterización nacional que dan origen al nacionalismo –según Leerssen– no pueden ser tratados aquí.

*mirada del otro* editado por Ismael Saz en la revista *Ayer* en 1998<sup>18</sup>. Se trata de un campo asentado y fructífero, por definición comparativista e internacionalizado<sup>19</sup>. El problema de esta aproximación es que su solidez epistemológica al tratar la historiografía se diluye cuando se generalizan los resultados al conjunto de la sociedad. En las ocasiones en las que se intenta acercarse a la historia de la historiografía al estudio de las imágenes nacionales, se ha dado el caso de presentar una versión metonímica de los resultados, en los que la interpretación historiográfica de hechos acaecidos en España –por parte de investigadores de un determinado país– se convierte en la *percepción* –digamos *austróhúngara*– de España. A la habitual y problemática distinción entre historia e historiografía se incorpora la de *imagen*.

Probablemente la trasposición más importante –y problemática– desde esta aproximación a los trabajos más generales sobre la imagen de España haya sido el calco de la *narrativa de la normalización*. En la historia de la historiografía se trataba de la normalización de la historia de la España contemporánea “que no se contempla ya como una sucesión de fracasos o de atrasos más o menos ininterrumpidos<sup>20</sup>”. Se cuarteaba el mito de la diferencia de España considerándose su historia como una vertiente más de la europea<sup>21</sup>. Un juicio historiográfico que, como veremos más adelante, fue adoptado para referirse no a la historiografía ni al juicio que los estudiosos foráneos de España se hacían sobre su historia, sino sobre la imagen del país en el extranjero.

Sin lugar a dudas la aproximación más prolífica a la imagen nacional ha tenido como fuente los **libros de viajes**<sup>22</sup>. Tuvo su boom en los años 80, a menudo bajo la forma de recopilaciones de los extractos más jugosos de relatos de viajes de ingleses y franceses, especialmente durante el periodo de esplendor del género, el siglo XIX. A obras generales del tipo *los viajeros ingleses en la España romántica* o *la España de Ford*, se añadieron las dedicadas a comunidades autónomas, provincias, ciudades y pueblos. En su mayoría se trata de obras muy descriptivas en las que el escaso análisis se restringe a una breve introducción carente de bagaje teórico en la que se señalan los tropos más llamativos y frecuentes. El resultado es tremendamente repetitivo, entre otras razones porque los relatos de viajes son un género literario que, como todos, tiene sus códigos. En este caso

18 SAZ, Ismael (ed.), “España: La mirada del otro”, *Ayer*, 1998, 31, 1-294.

19 Uno de los principales focos del desarrollo de la Historia de la Historiografía en España es la Universidad de Zaragoza. Véase FORCADELL, Carlos, “Ya no tan distante. Recepción y presencia de la historiografía alemana en la España democrática”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 2009, 84, 279-294.

20 SAZ, Ismael (ed.), “España: La mirada del otro” *op. cit.*, pág. 14.

Otro ejemplo en BLAS GUERRERO, Andrés, “El impacto del hispanismo en la sociedad española” in *Historia de la nación y el nacionalismo español*, Antonio Morales Moya, Juan Pablo Fusi Aizpurúa, Andrés de Blas Guerrero (dirs.), Madrid, Galaxia Gutenberg, 2013, 1197-1202.

Véase la reflexión al respecto de FERNÁNDEZ CUESTA, Raimundo, “La normalización historiográfica y la pérdida de la inocencia. Reflexiones acerca de algunas tesis del historiador Santos Juliá”, *Historiografías*, 2016, 11, 93-112. 15 julio 2016, <<http://www.unizar.es/historiografias/historiografias/numeros/11/cuesta.pdf>>

21 ARCHILÉS, Ferran y MARTÍ, Manuel, “Un país tan extraño como cualquier otro: la construcción de la identidad nacional española contemporánea” in Mari Cruz Romeo e Ismael Saz (eds.), *El siglo XX. Historiografía e historia*, Valencia, Universitat de València, 2002, 245-278.

ARCHILÉS, Ferran «Melancólico bucle. Narrativas de la nación fracasada e historiografía española contemporánea» in Ismael Saz y Ferran Archilés (eds.), *Estudios sobre nacionalismo y nación en la España contemporánea*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, 245-330.

22 Por ejemplo, véase esta extensa bibliografía: RUBIO, Jesús y ORTAS, Esther, “Bibliografía”, Jesús Rubio (coord.), “El viaje romántico por España”, *El Gnomo: Boletín de estudios becquerianos*, 3, 1994, 163-211.

dos resultan determinantes: es esencial subrayar la diferencia, escribir sobre lo extraño y obviar lo común. Asimismo, hay que desplegar el patrón de personajes y situaciones conocido y atendido por el lector: *Cármenes*, mendigos, toreros y el correspondiente encuentro con los bandoleros. Como consecuencia en las recopilaciones se suceden las conclusiones tautológicas y rara vez se escapa del binomio viajero snob/pueblo auténtico.

La mejor herencia de estos estudios es la gran cantidad de textos recopilados, sobre todo franceses e ingleses, disponibles como materia prima que permitirían estudios más sofisticados<sup>23</sup>. Aparte de la saturación bibliográfica, el legado menos amable de esta corriente asumida por los estudios más generales sobre la imagen de España ha sido la simplificación entorno a un puñado de estereotipos extraídos casi en exclusiva de los relatos de viajes y de su plasmación en unas pocas obras de gran repercusión, o más bien en una: Carmen de Mérimée/Bizet.

Capítulo aparte merece la amplia, y a menudo rigurosa, bibliografía sobre la **romantización** de España por los viajeros/escritores/artistas del siglo XIX<sup>24</sup>. Entre las interpretaciones más interesantes destaca la aplicación del concepto de *orientalismo* de Said a España. Un proceso de *semi-orientalización* construido entre otros medios en los relatos de viaje de europeos provenientes de países más desarrollados<sup>25</sup>.

Otra recurrente aproximación a la imagen de España se solapa frecuentemente con los estudios de los relatos de viajes. Se trata del estudio de **obras aisladas de autores destacados**: Byron, Hugo, Irving, Mérimée, Dos Passos, Hemingway, etc<sup>26</sup>. En ocasiones, esta aproximación ha servido para disimular las lagunas en los periodos en que se conoce peor la imagen desde el exterior, como el primer tercio del siglo XX<sup>27</sup>.

Fuera ya del casi monopolizador siglo XIX, destaca el trabajo de varios historiadores **modernistas** que han estudiado la formación de la imagen de España durante los años de mayor esplendor de la monarquía hispana. Generalmente concentrados en la imagen desde una de las principales zonas de conflicto en su vertiente católica –Italia y Francia– o protestante –Inglaterra, Países

---

23 Como ejemplo del potencial de un verdadero análisis de los relatos de viaje:

COENEN, Lily, *The Image of Spain in Dutch Travel Writing (1860-1960)*, 232, Tesis doctoral: Faculteit Geesteswetenschappen: Universiteit van Amsterdam: 2013.

MOYÀ ANTÓN, Eduardo Alberto, *Balearic Visions: the Shifting Image of the Balearic Islands in the Travel Accounts of British Visitors (1903-1939)*, 241, Tesis doctoral: School of Languages and Comparative Cultural Studies: University of Queensland: 2011.

24 Por ejemplo, véanse los clásicos HOFFMANN, Leon François, *Romantique Espagne: L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, París, P.U.F., 1961 y FERNÁNDEZ HERR, Elena, *Les origines de l'Espagne romantique. Les récits de voyage, 1755-1823*, París, Didier, 1973.

25 ANDREU, Xavier, "El triunfo de Al-Andalus: Las fronteras de Europa y la '(Semi)Orientalización' de España en el siglo XIX", *Saitabi*, 55, 2005, 195–210.

*Id.*, "La mirada de Carmen. El mite oriental d'Espanya i la identitat nacional", *Afers*, 48, 2004, 347-367.

COLMEIRO, José. F., "El Oriente comienza en los Pirineos (La construcción orientalista de Carmen)", *Revista de Occidente*, 264, 2003, 57-83.

26 Por ejemplo la excelente tesis de MARTÍN RUIZ, Ricardo, *La imagen de España durante la Guerra Civil en L'Espoir, Homage to Catalonia y For Whom the Bell Tolls*, 400, Tesis doctoral: Departamento de filología moderna: Universidad de Castilla- La Mancha: 2009.

27 Véase el capítulo "Quijotesca España. El país del delirio" de NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael, *Sol y Sangre, La imagen de España en el mundo*, Madrid, Espasa, 2001, págs.255-287.

Bajos y el área germánica<sup>28</sup>-. Algunos de estos trabajos están vertebrados en torno a la noción de Leyenda Negra<sup>29</sup>.

Ante la aproximación modernista, podemos preguntarnos hasta cuándo tiene sentido remontarse en el tiempo para estudiar los estereotipos nacionales. Partiendo como se parte de una interpretación modernista de la nación y el nacionalismo –es decir entendido en su vertiente cronológica como fenómeno datado entorno a las revoluciones americana y francesa– la paradoja surge rápidamente. Probablemente la respuesta sea que la dimensión *longue durée*, intrínseca a los estereotipos nacionales, sea una de sus características más interesantes y un desafío para los hegemónicos planteamientos modernistas de la nación<sup>30</sup>.

El *nation branding* fue el campo de estudio que sacó a la imagen nacional del mundo académico dotándola de una dimensión mediática e incluso popular. Es más conocido bajo su aplicación práctica a manos de las entidades que gestionan la llamada *marca país* –como *Marca España*<sup>31</sup>– o por las campañas llevadas a cabo por estos organismos –como *Cool Britannia* (1998-2003) o *Germany – land of ideas* (2005).

Los antecedentes inmediatos del *nation branding* se encuentran en la sub-área del marketing conocida como *destination* o *place branding*. Pese a su breve trayectoria, los primeros trabajos aparecieron a finales de los 90<sup>32</sup>, el *nation branding* se ha consolidado como disciplina dentro de la academia<sup>33</sup>. Lo que es más, ha sabido crear un discurso que ha sido ampliamente aceptado por la sociedad<sup>34</sup> –que la reputación de los países funciona de manera similar a la de las imágenes de marca de las empresas y productos<sup>35</sup>– y una nueva demanda a la que solamente se puede responder no ya desde sus conocimientos, sino a través de sus servicios –puesto que dos de los principales teóricos, Simon Anholt y Wally Ollins, dirigen sendas consultorías que trabajan midiendo, construyendo y gestionando la reputación de medio centenar de países<sup>36</sup>–.

Pese a tratarse de estudios concentrados en la actualidad, se suele tener en cuenta la historicidad de los estereotipos nacionales incluyéndose una selección de obras historiográficas en las

28 GRIFFIN, Eric, “Nationalism, the Black Legend, and the Revised Spanish Tragedy”, *English Literary Renaissance*, 39, 2, 2009, 336–370.

29 ARNOLDSSON, Sverker, *La Leyenda Negra. Estudios sobre sus orígenes*, Göteborg, Universitet Göteborg, 1960 y VILLAVARDE RICO, María José y CASTILLA URBANO, Francisco, (dirs.), *La sombra de la leyenda negra*, Madrid, Tecnos, 2016.

30 Véase una crítica a este “establecimiento implícito de una continuidad ontológica entre la fase pre-nacional y la fase nacional” en SANTOS UNAMUNO, Enrique, “Las ‘Imágenes Nacionales’ como objeto de estudio: Nación y guerras simbólicas. El caso español (1990-2006)”, *Norba. Revista de Historia*, 19, 2006, 259–284.

31 *Qué Es Marca España –Marca España somos todos...* 15 julio 2016 <<http://marcaespana.es/es/quienes-somos/que-es-marca-espana.php>>.

32 Véase JANSEN CURRY, Sue, “Designer Nations: Neo-Liberal Nation Branding – Brand Estonia”, *Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, 14:1, 2008, 121-142.

33 Con revista propia en Palgrave Macmillan: *Place Branding and Public Diplomacy* y manuales como DINNIE, Keith, *Nation Branding Concepts, Issues, Practice*, Elsevier, 2008.

34 Y criticado véase, por ejemplo, JANSEN CURRY, Sue, “Designer Nations: Neo-Liberal Nation Branding...” *op. cit.*

35 Véase ANHOLT, Simon, *Competitive Identity the New Brand Management for Nations, Cities and Regions*, New York, Palgrave MacMillan, 2007, pág. xi.

36 Datos de 2012 sobre el número de países en NOYA, Javier y PRADO, Fernando, *Marcas – País: Éxitos Y Fracasos en La Gestión De La Imagen Exterior (DT)*, Madrid, Real Instituto Elcano, 2012, pág. 4.



bibliografías, así como un somero repaso histórico<sup>37</sup>. No se trata de un verdadero diálogo interdisciplinar sino más bien un estéril y erudito punto de partida.

También aquí es frecuente que se confunda no ya entre historia e imagen, como entre los historiógrafos, sino entre un cambio en la historia que produce un cambio brusco de imagen, y una intervención destinada a cambiar la imagen. Por ejemplo, en la bibliografía anglosajona se ha convertido en un lugar común poner de modelo de *national re-branding* –*avant la lettre*– a la España de la Transición. Se remarca el éxito de pasar de ser visto como el país con la última dictadura *fascistoide* europea, a un miembro más de la moderna y democrática familia occidental<sup>38</sup>. Llama la atención que el ejemplo clásico en los estudios de *national branding* de país que ha conseguido cambiar su reputación, sea completamente ajeno a los métodos y procesos –mercadotécnicos– habitualmente propuestos.

Cada una de estas aproximaciones es imprescindible para estudiar la caracterización nacional, cada una tiene sus puntos fuertes y débiles que tienen que ser tenidos en cuenta a la hora de construir relatos generales. No son las únicas, falta nada menos que la psicología social y la sociología, pero sí las que tienen lazos más estrechos con la historiografía.

Hemos visto que las aproximaciones a la imagen nacional desde la Historia provienen en su inmensa mayoría del estudio de los relatos de viajeros con trabajos puntuales dentro de la historiografía y la historia moderna. Sin embargo, en los últimos años, dos campos establecidos de la historiografía española han abierto sus puertas a los estudios de la imagen nacional. En primer lugar, el augusto campo de la historia diplomática, en tímido acercamiento al giro cultural –aunque bajo capa mercadotécnica– incluyó un capítulo de Núñez Florencio en la gran puesta al día sobre la política exterior española coordinada por Pereira en 2010<sup>39</sup>. También de la mano de especialistas en historia diplomática se formó en 2014 un grupo de investigación en el seno del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad Autónoma de Madrid, bajo el título de *Imágenes y percepciones –La inserción de España en el mundo actual<sup>40</sup>–*. El segundo campo en percatarse de la relevancia de la imagen nacional ha sido el de los estudios sobre el nacionalismo: la enciclopédica *Historia de la nación y el nacionalismo español* dirigida por Morales, Fusi y Blas Guerrero es clausurada por un gran apartado –alrededor de doscientas páginas– coordinado por Fusi y titulado *España desde el exterior*. Entre una decena de apartados con mayor o menor relación con nuestro sujeto –como el hispanismo o el exilio republicano– encontramos un prometedor capítulo a cargo de José Varela Ortega titulado *La mirada del otro. La imagen de España en el extranjero: introducción y esquema para la historia de un estereotipo*. El capítulo consta, en efecto, de una introducción y un *esquema*, un

37 La excepción en NOYA, Javier, *La Imagen De España en El Exterior Estado De La Cuestión*, Madrid, Real Instituto Elcano, 2002, págs. 45-66 y 261 -265.

38 Simon Anholt discute dos artículos al respecto en “Practitioner Insight From nation branding to competitive identity – the role of brand management as a component of national policy” in DINNIE, Keith, *Nation Branding Concepts*, *op. cit.*, págs. 29-30.

Sue Jansen Curry señala a su vez tres artículos en “Designer Nations: Neo-Liberal Nation Branding...” *op. cit.*, pág. 123.

39 Donde el autor resume y actualiza su monografía NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael, *Sol y Sangre, La imagen de España en el mundo*, *op. cit. Id.*, “La imagen de España en el mundo: la ‘marca España’”, in Juan Carlos Pereira (coord.), *La política exterior de España. Desde 1800 hasta hoy*, Barcelona, Ariel, 2010, 2a edición, págs. 293-306.

40 I+D+i Retos de la Sociedad, (1 de enero de 2014 - 31 de diciembre de 2016). Ref. HAR2013-43152-R. 15 julio 2016 <<http://www.ipesp.es>>.

verdadero esquema –a), b), c)– desde Aristóteles a *Bienvenido Mr. Marshall*, que esperamos sea un día desarrollado en otro lugar<sup>41</sup>. Otra importante recopilación de estudios sobre el nacionalismo español publicada también en 2013, *Ser españoles*, reconocía en su introducción la ausencia de un capítulo que estudiase la cuestión<sup>42</sup>.

De la mano de los estudios sobre el nacionalismo, y bajo la firma de Álvarez Junco y Fuente Monge, la imagen de la nación ha encontrado un sitio, discreto, incluso entre la historiografía general: un capítulo titulado *La visión desde el exterior* –incluido en el último tomo de la *Historia de España* dirigida por Josep Fontana y Ramón Villares– que atiende a la contribución de los historiadores a la *Leyenda Negra*<sup>43</sup>. Parece que los estudios sobre la imagen nacional han llegado a la historiografía para quedarse.

## Algunas flaquezas de estas aproximaciones

Como toda disciplina en ciernes los estudios sobre la imagen nacional sobrellevan una serie de debilidades que resultan más evidentes cuanto más amplia sea la periodización. Difícil abarcar cinco siglos en unas pocas páginas, por exigencias del formato, como en los capítulos del libro de Florencio Nuñez y José Varela Ortega, o una entrada como la de López de Abiada<sup>44</sup>.

Hay una **falta de conceptualización**, una notable ausencia de terminología específica. Para cubrir su ausencia, es frecuente que se recurra a los circunloquios, a la paráfrasis –la imagen de x en los ojos de y/la visión que de los y tenían los x– y que se abuse del vocabulario metafórico que, lejos de limitarse a la titulación o las partes más narrativas de los textos, se convierte, empobreciéndola, en la clave de la argumentación: espejo, espejos cruzados, espejos deformantes, espejismo, reflejo, mirada, mirada cruzada, sombra, etc.

A la penuria conceptual se une un **desconocimiento de la bibliografía sobre otros países y de obras teóricas generales** que llevan a confundir características esenciales de los estereotipos e imágenes nacionales con especificidades españolas. Por ejemplo: las dicotomías estereotípicas norte/sur o élites/pueblo, presentes en la mayoría de los países europeos. Si se dan comparaciones son superficiales, y literatura de viajes *oblige*, con Italia –no con Portugal, Grecia y el resto de la península balcánica–. Esta insularidad lleva a un continuo descubrimiento del Mediterráneo y a un refuerzo de la narrativa de la, ya de por sí, omnipresente *diferencia de España*.

41 VARELA ORTEGA, José, “La mirada del otro. La imagen de España en el extranjero: introducción y esquema para la historia de un estereotipo” in *Historia de la nación y el nacionalismo español*, op. cit., págs. 1089-1112.

42 MORENO LUZÓN, Javier y NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M., (eds.), *Ser españoles: imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, Barcelona, RBA Libros, 2013, pág. 12.

43 ÁLVAREZ JUNCO, José y FUENTE MONGE, Gregorio de la, “La visión desde el exterior”, in José Álvarez Junco (coord.), *Las historias de España – Visiones del pasado y construcción de identidad* in Josep Fontana y Ramón Villares (dirs.), *Historia de España*, 2013, Vol. 12, págs. 91-109.

44 NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael, *Sol y Sangre, La imagen de España en el mundo*, op. cit.

VARELA ORTEGA, José, “La mirada del otro...”, op. cit.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, “Spaniards” in *Imagology: The Cultural Construction...*, op. cit., págs. 242-248.

Otro problema se encuentra en la **transposición** acrítica de elementos provenientes de disciplinas extrañas entre sí. Por ejemplo, la comparación entre imagen y realidad puede tener sentido en un trabajo contemporáneo de tipo sociológico o mercadotécnico que presente marcadores objetivos comparables. Los resultados de una encuesta sobre la imagen de los productos *made in Germany* en un determinado país pueden contraponerse con datos económicos de exportación. O se puede analizar la influencia del conocimiento sobre la nacionalidad de los interpretes en la compra de música clásica en soporte físico. Ambas serían correctas dentro de los parámetros de las ciencias sociales. En cambio, si se retoma este tipo de análisis entre imagen y realidad, aplicándolo históricamente, las cosas se complican. No solamente porque es extremadamente raro disponer de marcadores objetivos de este tipo para la mayoría de los periodos, sino porque a menudo se deja de lado el contraste de datos, pero no la comparación. Se asume implícitamente que existía una realidad mejor conocida por el historiador extemporáneo, que por el viajero contemporáneo.

A menudo, vinculada a esta presunción de superioridad epistemológica, se da una cierta visión **esencialista** de la imagen de España teñida con patriotismo que poco ayuda en la búsqueda del conocimiento<sup>45</sup>. Se puede identificar en el uso de la primera persona del plural –el nacionalistamente *banal* “nosotros”– referido incluso a siglos pretéritos, y en la actitud defensiva ante el extranjero que se permite opinar. Es necesario mantener una actitud epistemológica de neutralidad, un distanciamiento académico.

Por otra parte, hay una **sobrerrepresentación** de ciertos periodos cronológicos y una serie de **lagunas** flagrantes de las que no se conoce prácticamente nada. Las historias generales de la imagen de España tienen una estructura muy similar: un núcleo denso entorno a la formación de la imagen romántica en el siglo XIX, unos breves antecedentes centrados en la formación de la *Leyenda Negra*, la Guerra Civil *en la que todas las miradas volvieron a estar puestas en España*, el boom turístico agrietando la imagen tenebrosa del franquismo, la milagrosa transición y finalmente la europeización y *normalización* de los 90 y primeros 2000.

Cada nodo de esta narrativa estandarizada está elaborado principalmente con **fuentes de origen diferente**. Los relatos de viajeros son la columna vertebral documental presentes en casi cada momento de manera central o lateral –con la notabilísima excepción de su desaparición como recurso historiográfico desde mediados de los años 60– pero cada nodo de la narración se ha escrito partiendo de fuentes distintas; la formación de la *Leyenda Negra* desde las publicaciones consideradas de propaganda antiespañola –Guillermo de Orange, Las Casas–, mientras que la imagen romántica del siglo XIX, se construye entorno a los relatos de viajeros franceses e ingleses y un puñado de obras literarias destacadas. Por su parte, la Guerra Civil se beneficia de la mayor variedad de fuentes en su doble vertiente primaria –archivo, correspondencia– y secundaria –literatura, prensa–. El boom turístico suele tratarse de forma bastante vaga, generalmente con fuentes visuales –películas, fotografías o postales de las playas– y finalmente esta vaguedad alcanza las mayores cotas con la Transición y la *normalización*, como si la cercanía temporal del historiador –y supuesto lector– eximiera ya de complicaciones hermenéuticas.

Esta diversidad de fuentes corresponde a criterios de accesibilidad más que científicos. Como si recurriendo a Hemingway y Dos Passos se pueda explicar, sin necesidad de examinar la

---

45 Véase ÁLVAREZ JUNCO, José “España: el peso del estereotipo”, *Claves de la razón práctica*, 1994, 48, págs. 2-10.

prensa o la documentación diplomática, la imagen de España en América en el periodo de entreguerras. O que bastara el examen de *Carmen* de Bizet para entender las complejas relaciones entre Francia y España en la segunda mitad del XIX. El problema no reside en los estudios de caso, que lógicamente se pueden limitar a las fuentes más accesibles, sino en la amalgama resultante de combinar acríticamente en una historia general de la imagen, resultados obtenidos de forma tan parcial y heterogénea.

En cuanto a los tramos desiertos entre los nodos, se transitan rápidamente o se realizan giros inesperados: por ejemplo, cruzar de la imagen externa a la interna en los primeros años del siglo XX; se pasa de Bizet, las caricaturas en la prensa americana durante la guerra del 98 a la visión castellano céntrica y casticista de Unamuno y Azorín. Los años 20 son buen ejemplo de aceleración; no se sabe muy bien qué hacer, puesto que la imagen de modernidad se reserva para la –tampoco muy conocida– República y el tenebrismo dictatorial para el franquismo, y se sigue la corriente a algún viajero que finge que no está viajando por un país donde: “Los hoteles, [están] llenos de huéspedes. Los trenes, llenos de viajeros. Los cafés, llenos de consumidores. Los paseos, llenos de transeúntes. Las salas de los médicos famosos, llenas de enfermos. Los espectáculos, como no sean muy extemporáneos, llenos de espectadores. Las playas, llenas de bañistas<sup>46</sup>”.

Entre los patrones narrativos que van sedimentando como historia hegemónica hay que poner de relieve, por su falsedad, *la narrativa de la normalización*. Consiste en una interpretación a la Fucuyama de la historia de la imagen de España: tras siglos de idas y venidas, de imágenes postizas porque falseaban una supuesta, existente y verdadera imagen en su vertiente negativa –*Leyenda Negra*– y positiva –*Leyenda Dorada, Rosa o Amarilla*– en el momento en que escribe el autor, la imagen de España se había *normalizado*<sup>47</sup>. Dándose a entender que se trata de un proceso completado, cerrado. La democracia, la entrada de España en la Unión Europea, los fastos del 92, la eurozona, el pacto de las Azores y el conato de acceso al G8/10 demostraban que, *finalmente*, se había acabado *la diferencia* de España.

Esta narrativa puede desmontarse desde diversos ángulos: el primero, que parte de una premisa que –no por extendida entre los historiadores– deja de ser falsa, que España, o que la historia de España fue diferente. La historia de España no puede ser diferente porque uno de los componentes esenciales de la historia es la irrepetibilidad, la especificidad, la unicidad de cada acontecimiento. Porque para que la historia de España fuera diferente habría que compararla, es lo que se ha hecho siempre, con la de otros países, que ellos sí, serían *normales*. En el caso español la vara de medir es Francia –en menor grado Reino Unido, Alemania, Italia–, una Francia convertida en la norma –de la ilustración, de la revolución burguesa, de la industrialización, de la construcción estatal– ante la que medirse<sup>48</sup>.

En segundo lugar, salta a la vista del historiador que un proceso histórico de este tipo no puede completarse, que es por definición permanente, hasta el momento en que uno de los dos sujetos del proceso desaparezca o mute de tal forma que no pueda seguir siendo reconocible como tal. Los sujetos en este proceso son –como mínimo– dos: el sujeto observado –*España, los españoles, los*

46 ORTEGA Y GASSET, José, *La Rebelión de las masas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, pág. 66.

47 Sobre las diversas interpretaciones españolas de la percepción exterior y la importancia de la leyenda negra como corriente propagandística del nacionalismo español véase VILLANUEVA, Jesús *Leyenda negra: una polémica nacionalista en la España del siglo XX*, Madrid, Catarata, 2011.

48 ARCHILÉS, Ferran y MARTÍ, Manuel, “Un país tan extraño como cualquier otro...”, *op. cit.*  
ARCHILÉS, Ferran, “Melancólico bucle. Narrativas de la nación fracasada...”, *op. cit.*

*murcianos*– y el observador –*los franceses, los extranjeros, Portugal, los protestantes*–. El proceso de observación no puede detenerse en una conclusión –España ya no es diferente– sino que continuará cambiando diacrónicamente. Tampoco puede pararse al llegar a una verdad –ahora los extranjeros ya nos ven como somos– puesto que se trata de un proceso subjetivo y, por tanto, ajeno a planteamientos esencialistas.

En tercer lugar, quizás lo que se plantease verdaderamente bajo la *narrativa de la normalización* es que la España que entraba en el nuevo milenio ya era un país plenamente desarrollado, es decir, que había logrado estándares de riqueza similares a los de los países europeos que se tienen de forma acostumbrada por modelo y además *que estos se habían dado cuenta*. En ese caso, y como no se aportaban marcadores objetivos comparando el desarrollo, sino que la argumentación estaba sostenida en hitos con impacto en la visión exterior de España –Transición, UE, 92, G10– la serie de hitos que llegaron poco después demostraron la inconsistencia de su argumento: el impacto de la crisis de 2008, el giro del G10 a los PIGS, el 15M, las fotos de españoles buscando comida en los contenedores en el *New York Times* y la abdicación del rey de la Transición tras una serie de escándalos.

Como decíamos al examinar los aportes de la historia de la historiografía al estudio de la imagen de España la *narrativa de la normalización* tiene sentido aplicada a la historiografía, pero no a la imagen nacional.

En resumen, al tratarse de un campo que está todavía buscando su lugar en la Academia, las historias generales sobre la imagen de España presentan una serie de taras: falta de un repertorio conceptual común, literatura abundantísima sobre algunos periodos junto a grandes lagunas sobre otros, heterogeneidad de métodos y fuentes combinadas acriticamente, discursos esencialistas ajenos al método científico y narrativas mitológicas sedimentadas.

## Propuestas para un estudio serio de la caracterización nacional:

En primer lugar, hay que aplicar las reglas del arte, es decir **el método historiográfico**. Empezando por reconocer la heterogeneidad de las piezas del puzle de las que disponemos por el momento. Remarcar las lagunas en la cronología, la disparidad en las fuentes, encontrar un terreno común con una serie de conceptos y preguntas desde las que partir. Poner en cuestión los escasos trabajos con historias generales sobre la imagen de España, considerándolos un punto de partida, no textos canónicos.

Al igual que con cualquier otro tema, hay que segmentar cronológicamente y diseñar estudios en profundidad a base de todas las fuentes disponibles. Identificar los momentos de cambio en la percepción de la imagen, no infiriéndolos de los hitos históricos, sino en las propias fuentes. Una vez que dispongamos de más trabajos empíricos, se impondrá una revisión de las narrativas y la teoría.

La historia de los estereotipos tiene que ser, al igual que ellos, **intermedial** y **transnacional**<sup>49</sup>. *Intermedial*, porque la estereotipización nunca es un proceso monomedial. Los estereotipos se declinan en una doble vertiente textual y/o gráfica, difundida en los géneros y soportes físicos disponibles en cada momento. En la circulación reiterada a través de los diferentes *media*, reside la fuerza del estereotipo. La recurrencia y ubicuidad causan una familiaridad que engendra un efecto de autenticidad que vincula los estereotipos nacionales al conocimiento general<sup>50</sup>. Los estereotipos se banalizan contribuyendo así a su perpetuación.

Hemos visto como uno de los problemas de la disciplina es la heterogeneidad de las fuentes seleccionadas para cada periodo, tomar conciencia de esta característica intrínseca del estereotipo puede al mismo tiempo ampliar y homogenizar su estudio. Además, como señala Neumann, probablemente sea más fructífero concentrar los esfuerzos en las dinámicas culturales y los procesos intermediales en que son asimilados y en los que adquieren su significación cultural, que en estudiar textos y estereotipos concretos<sup>51</sup>.

Por otra parte, nada más **transnacional** que la formación de los estereotipos nacionales<sup>52</sup>. *Transnacional* entendido como el movimiento de personas, organizaciones o ideas entre dos o más países. Mientras que *internacional* atañe principalmente a las interacciones entre naciones Estado, *transnacional* se refiere a las acciones e interacciones que cruzan las fronteras de los Estados pero que no son necesariamente llevadas a cabo por ellos<sup>53</sup>.

Por lo que ya sabemos sobre los estereotipos nacionales parecen surgir de un diálogo entre la imagen propia y la ajena. Un diálogo mantenido por agentes diversos –individuos, organizaciones, Estados– de proveniencias diversas –*nosotros, los otros*– a lo largo de los siglos. Al hacer hincapié en lo transnacional, no se trata de reemplazar un paradigma, tenido como caduco por algunos –el nacional–, por la nueva moda historiográfica, sino de utilizar ambas como aproximaciones complementarias. No comparables, sino interdependientes, en tanto que diferentes escalas geográficas a considerar simultáneamente: la local, la nacional y la transnacional<sup>54</sup>.

49 Aunque pocos sujetos de estudio no se beneficiarían atendiendo estas dos dinámicas aquí seguimos el planteamiento teórico de un proyecto de investigación sobre las raíces históricas de los nacionalismos europeos centrado en las redes intelectuales que diseminaron los ideales del nacionalismo cultural durante el romanticismo y el largo siglo XIX (1770-1914): SPIN (Study Platform on Interlocking Nationalisms) coordinado por LEERSSEN, Joep, "SPIN'S Proposed Activities", 15 julio 2016 <<http://spinnet.eu/pdf/spinbrochure.pdf>>.

50 NEUMANN, Birgit, "Towards a Cultural and Historical Imagology", *European Journal of English Studies*, 2009, 13, no. 3, 275–291. Desarrolla argumentos de LEERSSEN, Joep, "The Rhetoric of National Character: A Programmatic Survey", *Poetics Today*, 2000, 21, 267–292.

51 *Ibid.*, pág. 278.

52 Parafraseando la celebre cita: "Rien de plus international que la formation des identités nationales" de THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIIIè-XXè siècle*, Paris, Seuil, 1999, pág. 11.

53 La definición es de Niall Whelehan que recoge la distinción entre internacional y transnacional de Erez Manela en *The Dynamiters - Irish Nationalism and Political Violence in the Wider World, 1867–1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pág. 12.

Una genealogía, estado de la cuestión y las -muy relevantes para el caso de los estereotipos- posibilidades de aplicación a la época moderna (pre-nacional) en YUN CASALILLA, Bartolomé, "Transnational History. What lies behind the Label? Some reflections from the Early Modernist's point of view", *Culture & History Digital Journal*, 2014, 3, no. 2, 1-7. 15 julio 2016 <<http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2014.025>>.

54 Ian Tyrrell discutido en WHELEHAN, Niall, *The Dynamiters - Irish Nationalism and Political Violence...*, *op. cit.*, pág.16.

Quizás podamos encontrar un atajo para sortear las dificultades que acompañan estos estudios fijándonos en una disciplina que lleva amplia ventaja a la historia en la investigación de los estereotipos nacionales: la **imagología**. Se trata de una rama de la literatura comparada ocupada en desarrollar un estudio histórico-cultural transnacional y una teoría de los estereotipos nacionales: “the critical analysis of national stereotypes in literature (and in other forms of cultural representation), known in many languages as imagology. The term is a technical neologism and applies to research in the field of our mental images of the Other and of ourselves<sup>55</sup>”.

No es un estudio de la realidad, no busca establecer el grado de verdad en las imágenes nacionales, lo relevante es la representación y su impacto: “(like) a historian who deals with witchcraft. (...) What matters is the belief that people vested in witchcraft, and the historically REAL consequences of that belief. (...) even though the belief is irrational, the impact of that belief is anything but unreal<sup>56</sup>”.

Se considera que la información objetiva contenida en los estereotipos carece de utilidad –política, económica o práctica– y que, en cambio, han servido para justificar algunos de los escenarios más sombríos de la historia –con los judíos, en las colonias europeas<sup>57</sup>–. Por lo que la responsabilidad última de la disciplina es: “to describe the origin, process and function of national prejudices and stereotypes, to bring them to the surface, analyse them and make people rationally aware of them<sup>58</sup>”.

No podemos detenernos en los orígenes y discurrir de estos estudios<sup>59</sup>. Solamente señalar el enorme esfuerzo teórico y académico coordinado desde la Universidad de Ámsterdam por el profesor Joep Leerssen que ha recogido el legado de su mentor Hugo Dyserinck y la llamada Escuela de Aquisgrán. Destaca especialmente la definición de conceptos, el acercamiento a otras disciplinas –la historia cultural, los estudios de *national building*– y la creación de una red internacional con especialistas que abarca medio centenar de países.

Gran parte de este esfuerzo puede ser fácilmente adoptado por los historiadores y estudiosos provenientes de diversas ciencias sociales –*culture studies*, études de *civilisation*–. Vamos a enumerar algunos de los conceptos más básicos, aunque recomendamos la lectura de *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: a Critical Survey*, escrito como una introducción y manual de la disciplina<sup>60</sup>.

**Imagen:** “la representación mental o discursiva de una persona, grupo, etnia o ‘nación’<sup>61</sup>”.

---

55 BELLER, Manfred y LEERSSEN, Joseph Theodoor, “Foreword”, in *Imagology: The Cultural Construction...*, *op. cit.*, pág. XIII.

56 LEERSSEN, Joseph Theodoor, “Images - Information - National Identity and National Stereotype”, *Imagologica*, 15 julio 2016 <<http://www.imagologica.eu/leerssen>>.

57 *Ibid.*

58 BELLER, Manfred, “Perception, image, imagology” in *Imagology: The Cultural Construction...*, *op. cit.*, págs. 11-12.

59 LEERSSEN, Joseph Theodoor, “Imagology: History and method”, in *Imagology: The Cultural Construction...*, *op. cit.*, págs. 17-26.

60 A todos ellos se les ha dedicado una entrada de entre dos y cinco páginas, seguida de una bibliografía.

61 LEERSSEN, Joseph Theodoor, “Image”, in *Imagology: The Cultural Construction...*, *op. cit.*, págs. 342-344.

**Hetero-imágenes:** “aquellas imágenes que caracterizan al Otro<sup>62</sup>”.

**Auto-imágenes:** “aquellas imágenes que caracterizan la propia identidad<sup>63</sup>”.

**Meta-imágenes:** “como una nación cree que es percibida por otros<sup>64</sup>”. En el caso español la meta-imagen por excelencia sería la *Leyenda Negra*.

**Contra-imágenes:** “a lo largo del tiempo las imágenes pueden mutar a su propio contrario. En la práctica, las sucesivas contra-imágenes no se cancelan las unas a las otras si no que se acumulan. En consecuencia, la mayoría de las veces la imagen de una nación está formada por un cúmulo de capas de diferentes, de contra-imágenes contradictorias (en cualquier expresión textual) con algunos aspectos activados y dominantes, pero con las restantes contrapartes latente, tacita, subliminalmente presentes<sup>65</sup>”.

**Imágenes:** “término usado para describir una imagen en todas sus implícitas, compuestas polaridades<sup>66</sup>”. Una característica recurrente del *image* es que, a menudo, la misma caracterización se presenta en una doble vertiente, positiva y negativa, dependiendo de la época y del espacio geográfico. Por ejemplo, la pasión, frecuentemente atribuida a los españoles, puede verse en una faceta negativa –el conquistador cegado por la ambición, el inquisidor por la fe, el empresario por la codicia– o positiva, –el guerrillero/bandolero/miliciano que antepone su libertad a todo–. Leerssen utiliza el ejemplo alemán en el que la inclinación por “abstracción sistemática (en oposición al pragmatismo humanista)” se declina como “la Alemania de poetas filósofos y la Alemania de tecnócratas tiránicos<sup>67</sup>”.

**Etnotipos:** “caracterizaciones estereotípicas atribuidas a etnias o nacionalidades. Imágenes nacionales y lugares comunes<sup>68</sup>”.

**Discurso imaginado:** “las caracterizaciones y atributos (...) que se sitúan fuera del área de la información comprobable o la constatación de un hecho<sup>69</sup>”. Es el

---

62 *Id.*, “Imagology: History and method”, in *Imagology: The Cultural Construction...*, *op. cit.*, pág. 27.

63 *Ibid.*

64 LEERSSEN, Joseph Theodoor, “Image”, in *Imagology: The Cultural Construction...*, *op. cit.*, pág. 344.

65 *Ibid.*

66 *Ibid.*

67 LEERSSEN, Joseph Theodoor, “Imagology: History and method”, in *Imagology: The Cultural Construction...*, *op. cit.*, pág. 29.

68 BELLER, Manfred y LEERSSEN, Joseph Theodoor, “Foreword”, in *Imagology: The Cultural Construction...*, *op. cit.*, pág. XIV.

69 *Ibid.*



sujeto de investigación de la Imagología, no la realidad. Un ejemplo de discurso no imaginado y de discurso imaginado: “Francia es una república” versus “Los franceses son individualistas amantes de la libertad<sup>70</sup>”.

La aproximación intrínsecamente comparativa de la imagología ha puesto de relieve una serie de **patrones de caracterización nacional**, de *imaginated moral-characterological oppositions*, que se dan de forma habitual *en y entre* muchos países:

- *Norte cerebral versus Sur-sensual.*

- *Periferia detenida en el tiempo versus Centro moderno.*

- *Occidente individualista y activo versus Oriente comunitario y pasivo<sup>71</sup>.*

## A modo de conclusión

*Brexit*, ISIS, Río 2016, Donald Trump, los refugiados, Eurocopa, Le Pen, Magaluf, islamofobia<sup>72</sup>... En el verano de 2016 es imposible seguir los medios de comunicación sin toparse con discursos de caracterización nacional. En estas páginas se ha señalado la amplia tolerancia social a los estereotipos nacionales, el peligro que se esconde bajo su aparente frivolidad, las razones por las que los historiadores tenemos que tomar en serio el estudio de la caracterización nacional y algunas posibles pautas para hacerlo.

Necesitamos a los historiadores para incorporar la dimensión crítica a la caracterización nacional en la esfera pública. Aunque iniciativas como *Marca España* disgusten tantas sensibilidades ideológicas y territoriales, no se puede continuar mirando para otro lado. No se puede dejar la caracterización nacional exclusivamente en manos de expertos del marketing.

Más allá todavía, el objetivo final es que la sociedad reduzca su tolerancia al discurso estereotípico bajo todas sus expresiones. Hay que aprender que los estereotipos son errores sistémicos de nuestra forma de pensar y de integrar el conocimiento. Por supuesto, esto es algo que ya sabemos, pero necesitamos habituarnos a reconocer y rechazar el pensamiento estereotípico, primero quizás

---

70 LEERSSEN, Joseph Theodoor, “Imagology: History and method”, in *Imagology: The Cultural Construction...*, *op. cit.*, págs. 27-28.

71 *Ibid.*, pág. 29.

72 A menudo se argumenta que los ataques a inmigrantes o la islamofobia no se deben a una estereotipización nacional sino étnica, en el sentido de racial, o incluso a un combate entre laicidad/modernidad vs religión/oscurantismo; se olvida que en todos los casos una de las dos partes del binomio se caracteriza a sí misma siempre en términos nacionales, no raciales ni religiosos. *Nosotros* no quiere decir los “blancos” o los protestantes o los laicos, *aquí* no sitúa en una latitud y una longitud.

de forma más científica, después más pedagógica. En los últimos años, se está haciendo un enorme esfuerzo didáctico ante las facetas de raza, género e identidad sexual desde las escuelas y la mayoría de los medios de comunicación. Anuncios y bromas que hace una década eran moneda corriente serían ahora impensables. Una manera relativamente simple de extender este esfuerzo a las otras facetas del pensamiento estereotípico, sería adoptar una fórmula heurística semejante a la de la imagología para diferenciar los discursos imaginados: “These characterizations and attributes (...) that they lie outside the area of testable reports or statements of fact<sup>73</sup>”. Quizás, bajo la forma de un refrán o una rima aprendida en la escuela que nos permita acordarnos –cada vez que vayamos a estereotipar a alguien– que probablemente no sea una buena idea.

## Bibliografía

- ÁLVAREZ JUNCO, José (coord.), *Las historias de España – Visiones del pasado y construcción de identidad* in Josep Fontana y Ramón Villares (dirs.), *Historia de España*, Vol. 12, 2013.
- ARNOLDSSON, Sverker, *La Leyenda Negra. Estudios sobre sus orígenes*, Göteborg, Universitet Göteborg, 1960.
- BELLER, Manfred y LEERSSEN, Joseph Theodoor (eds.), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*, Amsterdam, Rodopi, 2007.
- BILLIG, Michael, *Banal Nationalism*, Londres, Sage, 1995.
- COENEN, Lily, *The Image of Spain in Dutch Travel Writing (1860-1960)*, 232, Tesis doctoral: Faculteit Geesteswetenschappen: Universiteit van Amsterdam: 2013.
- DINNIE, Keith, *Nation Branding Concepts, Issues, Practice*, Elsevier, 2008.
- FERNÁNDEZ HERR, Elena, *Les origines de l'Espagne romantique. Les récits de voyage, 1755-1823*, París, Didier, 1973.
- HOFFMANN, Leon François, *Romantique Espagne: L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, París, P.U.F., 1961.
- MARTÍN RUIZ, Ricardo, *La imagen de España durante la Guerra Civil en L'espoir, Homage to Catalonia y For Whom the Bell Tolls*, 400, Tesis doctoral: Departamento de filología moderna: Universidad de Castilla- La Mancha: 2009.

---

73 BELLER, Manfred y LEERSSEN, Joseph Theodoor, “Foreword”, in *Imagology: The Cultural Construction...*, *op. cit.*, pág. XIV.

- MORALES MOYA, Antonio, FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo, y BLAS GUERRERO, Andrés de (dirs.), *Historia de la nación y el nacionalismo español*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2013.
- MORENO LUZÓN, Javier y NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M., (eds.), *Ser españoles: imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, Barcelona, RBA Libros, 2013.
- MOYÀ ANTÓN, Eduardo Alberto, *Balearic Visions: the Shifting Image of the Balearic Islands in the Travel Accounts of British Visitors (1903-1939)*, 241, Tesis doctoral: School of Languages and Comparative Cultural Studies: University of Queensland: 2011.
- NOYA, Javier, *La Imagen De España en El Exterior Estado De La Cuestión*, Madrid, Real Instituto Elcano, 2002.
- NOYA, Javier y PRADO, Fernando, *Marcas - País: Éxitos Y Fracasos en La Gestión De La Imagen Exterior (DT)*, Madrid, Real Instituto Elcano, 2012.
- NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael, *Sol y Sangre, La imagen de España en el mundo*, Madrid, Espasa, 2001.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La Rebelión de las masas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.
- PEREIRA, Juan Carlos (coord.), *La política exterior de España. Desde 1800 hasta hoy*, Barcelona, Ariel, 2a edición, 2010.
- ROMEO, Mari Cruz y SAZ, Ismael (eds.), *El siglo XX. Historiografía e historia*, València, Universitat de València, 2002.
- SAZ, Ismael (ed.), “España: La mirada del otro”, *Ayer*, 3, 1998.
- SAZ, Ismael y ARCHILÉS, Ferran (eds.), *Estudios sobre nacionalismo y nación en la España contemporánea*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.
- THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIIIè-XXè siècle*, Paris, Seuil, 1999.
- VILLANUEVA, Jesús *Leyenda negra: una polémica nacionalista en la España del siglo XX*, Madrid, Catarata, 2011.
- VILLANUEVA RICO, María José y CASTILLA URBANO, Francisco, (dirs.), *La sombra de la leyenda negra*, Madrid, Tecnos, 2016.
- WHELEHAN, Niall, *The Dynamiters - Irish Nationalism and Political Violence in the Wider World, 1867-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.



II/ *Varia* :



# “Usted no puede hacer de *vamp*” Identidad nacional y roles femeninos en las entrevistas cinematográficas españolas (1926-1945)

**Evelyne Coutel**

*Université Paris IV-Paris Sorbonne CRIMIC (EA 2561)*

**Resumen:** El propósito de este trabajo es mostrar de qué manera la cuestión de los roles femeninos que las actrices nacionales podían ejercer en la pantalla fue objeto de debate en la prensa de cine que se publicó durante el periodo 1926-1945. El análisis se basará en las dos revistas emblemáticas que fueron *Popular Film* (1926-1937) y *Primer Plano* (1939-1963), más concretamente en las entrevistas a actrices. Se tratará de comprobar las continuidades culturales entre los distintos regímenes políticos, por una parte la dictadura primorriverista y la Segunda República durante los cuales la condición femenina evolucionó de forma significativa, y el primer franquismo que supuso una vuelta atrás. A lo largo de este periodo se verá cómo los debates en torno a la

identidad nacional en el cine cristalizaron en la mujer y en los papeles femeninos, dando lugar a una cultura cinematográfica particularmente ambigua y agitada por la omnipresencia de la mujer fatal, un modelo que despertó reacciones variadas y antagónicas.

**Palabras claves:** España, siglo XX, identidad nacional, roles femeninos, actrices nacionales, prensa cinematográfica, mujer fatal

**Résumé :** L'objectif de ce travail est de montrer comment la question des rôles féminins que les actrices nationales pouvaient exercer à l'écran fit débat dans la presse cinématographique publiée entre 1926 et 1945. L'analyse s'appuiera sur les

deux revues emblématiques que furent *Popular Film* et *Primer Plano*, plus spécifiquement sur les interviews d'actrices. Il s'agira d'observer les continuités culturelles entre les différents régimes politiques, d'une part la dictature primorivériste et la Seconde République, pendant lesquelles la condition féminine évolua de façon significative, et le premier franquisme qui impliqua un retour en arrière. Tout au long de cette période nous verrons comment les débats

portant sur l'identité nationale au cinéma se cristallisèrent sur la femme et sur les rôles féminins, donnant lieu à une culture cinématographique particulièrement ambiguë et agitée par l'omniprésence de la femme fatale, un modèle qui suscita des réactions variées et antagoniques.

**Mots clés :** Espagne, XXe siècle, identité nationale, rôles féminins, actrices nationales, presse cinématographique, femme fatale

---

A mediados de los años 20, es decir desde el momento en que la prensa cinematográfica empezó a desarrollarse en España, la mujer llegó a ocupar un puesto fundamental en los debates vinculados a la cinematografía nacional. Más concretamente, la definición de los papeles que podían y debían interpretar las actrices españolas preocupó constantemente a los críticos y constituyó el núcleo de bastantes artículos. En realidad, el cine no hacía sino prolongar e intensificar un mecanismo heredado del siglo anterior y que consistía en valorar una nación en función del decoro de sus mujeres. Como lo recuerda Andreu Miralles, “a mediados del siglo XIX, según el discurso occidental, la moralidad y el grado de civilización de una nación se medía en la virtud de sus mujeres, guardianas de la moral de la gran familia nacional”<sup>1</sup>. El advenimiento del cine como forma de expresión artística incrementó fuertemente el sentimiento nacionalista<sup>2</sup> y, lógicamente, conforme al mecanismo descrito, la mujer se convirtió en el punto de enfoque de quienes se centraron en esas cuestiones.

Aunque se podrá acudir a otros soportes, las fuentes utilizadas en este trabajo serán principalmente las entrevistas a actrices cinematográficas sacadas de las revistas *Popular Film* (1926-1945) y *Primer Plano* (1939-1963). La elección de estas dos publicaciones se justifica por ser *Popular Film* el emblema del despegue de la prensa de cine en España y *Primer Plano* la revista cinematográfica oficial de la dictadura nacida de la guerra civil. Aunque sus dirigentes eran anarquistas, *Popular Film* acogió todas las tendencias políticas y culturales. *Primer Plano*, por su parte, era dirigido por la Falange y conservó hasta 1945 el modelo heteróclito de las revistas anteriores.

La periodización elegida abarca, pues, tres regímenes políticos y corresponde al objetivo de tomar en cuenta las continuidades entre éstos. Dicho de otro modo, la historia cultural que tiene como objeto el debate sobre los roles femeninos en el cine nacional no obedece por completo a la historia política y su evolución no corre parejas con el cambio de régimen, sino que obedece a un proceso más lento.

---

1 “A mitjan segle XIX, segons el discurs occidental, la moralitat i el grau de civilització d'una nació es mesurava en la virtut de les seues dones, guardianes de la moral de la gran familia nacional.” (ANDREU MIRALLES, X., “La mirada de Carmen. El mite oriental d'Espanya i la identitat nacional”, *Afers: fulls de recerca i pensament*, Catarroja, Eliseu Climent, Vol. 19, nº 48, 2004, págs. 347-367).

2 Véase GARCÍA CARRIÓN, Marta, “Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)”, Valencia, Universidad de Valencia, 2013.



Tras estudiar las reacciones ambivalentes que provocó durante los años 20 y 30 la imagen de una mujer seductora y activa en las relaciones amorosas –muchas veces etiquetada como mujer fatal o vampiresa–, se mostrará cómo esta tendencia perduró durante el primer franquismo, con sus matices y consecuencias propias. De este modo será posible mostrar cómo algunos trataron de cortar de raíz el fenómeno, demostrando la “feminización” de los debates sobre cine e identidad nacional.

## La mujer española en el cine nacional, entre el decoro y la inmoralidad

Según se puede ver en las páginas de la revista *Popular Film* aparecida en el año 1926, la necesidad de competir con las mejores películas hollywoodenses y las estrellas que las protagonizaban fue el incentivo para que algunos periodistas y críticos subrayaran las dotes de las actrices nacionales, las cuales no tenían nada que envidiar a sus homólogas americanas. En el editorial del núm. 18, Mateo Santos, el director de la revista, insistía en que el apoyo al cine nacional debía ser el principal objetivo de la revista cinematográfica y mencionaba la interviú como uno de los recursos privilegiados para fomentar el interés de los lectores por el cine español y sus intérpretes:

*Popular Film*, por su parte, procura orientar y propagar en sus páginas la cinematografía española. Las interviús con directores y artistas que nos envía desde Madrid nuestro dilecto e inteligente camarada Luis Gómez Mesa, las críticas y comentarios que se forjan en nuestra Redacción de Barcelona, van encaminados a ese solo fin.

Además, hemos organizado un gran Concurso fotogénico, con importantes premios en metálico, con objeto de descubrir a las futuras estrellas españolas de cine [...]³.

Si el camino por el que se debían encauzar las revistas quedaba trazado, la problemática del modelo de mujer que debía imperar en la pantalla española era más espinosa y lógicamente se enfrentaron varias concepciones y puntos de vista. En no pocas ocasiones la rivalidad con las producciones norteamericanas fue un argumento suficientemente poderoso para que algunos periodistas pusieran en el primer plano a un modelo de mujer que se apartaba de las normas tradicionales de género fundamentadas en el recato, la pasividad y la sumisión al hombre para asumir un papel activo en el terreno de la seducción.

En el ámbito cinematográfico la seducción conllevaba un repertorio de gestos y actitudes que eran el barómetro del arte de una actriz y entre los cuales destacaba el beso cinematográfico, un elemento que obsesionó a los periodistas que hicieron de él una característica primordial para medir el valor artístico de los intérpretes. Hasta tal punto que a la pregunta “¿Saben besar las españolas?” contestó un periodista de *Popular Film* lo siguiente:

---

3 SANTOS, Mateo, “Hay que contribuir al florecimiento del cine español”, *Popular Film*, nº 18, 02/12/1926.

En rigor habría que decir las de raza española, pues Lupita Tovar [...] no nació en España, sino en una de las repúblicas latinoamericanas.

Esta escena de *Carne de Cabaret*, en que la linda Lupita aparece con Ramón Pereda, es la mejor respuesta a nuestra pregunta.

¿Qué si saben besar las mujeres por cuyas venas corre sangre española?

Ahí está Lupita Tovar demostrando que en las escenas de pasión no hay ninguna mujer que pueda superar en la manera de besar a las españolas o hispanoamericanas<sup>4</sup>.

No cabe duda de que la evocación de un modelo de mujer española experta en el arte de besar recibía la influencia de los avances y mejoras que por aquel entonces iba conociendo la condición femenina, siendo la Segunda República un periodo durante el cual las mujeres, aunque no sin reticencias y límites, fueron reconocidas como seres sexuales que tenían un deseo propio<sup>5</sup>. Asimismo, la voluntad de realzar los méritos de la cinematografía nacional trajo consigo la exaltación de una imagen femenina que resultaba completamente ajena al tipo de mujer recatada y enclaustrada en su hogar, muchas veces forzada a aguantar las infidelidades de su marido cuando el adulterio femenino se consideraba un delito. La mujer ideal para el cine español no era pasiva en las relaciones íntimas, sino que tomaba el control de la situación amorosa llegando a invertir los roles de género.

Evidentemente, semejante posibilidad no siempre fue aceptada y provocó reacciones muy variadas, tanto en las mujeres como en los hombres que oscilaron entre el miedo y el deseo, la repulsión y la atracción que en ellos despertaban las mujeres de la pantalla cuya conducta seguía este patrón y que recibieron varias denominaciones –“mujer fatal”, “vampiresa” o “mala mujer”– que se enmarcaban dentro de una visión esquemática, binaria y androcéntrica de la feminidad.

Las entrevistas constituyen un soporte idóneo para comprobar los sentimientos y reacciones ambivalentes que pudo inspirar el modelo de la mujer fatal, expresión que se generalizó para aludir a cualquier papel de mujer dominadora y activa. En su mayoría las entrevistas que se mencionarán a continuación se sitúan a medio camino entre el testimonio y la ficción, ya que los periodistas la adornan con sus comentarios y aprovechan la fama literaria de la mujer fatal para echarle una buena dosis de truculencia y humorismo. Se trata además de una fuente muy propensa a la manipulación, la falsificación o hasta la invención. Lo que importa, sin embargo, es su contenido final, el que llega a los lectores y lectoras que pueden sentirse particularmente atraídos por este tipo de soporte abierto no sólo a la reflexión intelectual sino también al cotilleo y que, al basarse en un juego de preguntas y respuestas, ofrece una variedad que hace la lectura más amena y dinámica.

Las entrevistas a actrices muestran, pues, hasta qué punto la cuestión de los roles femeninos, y en particular de la presencia de “malas mujeres” en el cine nacional, provocó sentimientos contradictorios que los periodistas pusieron de manifiesto, muchas veces en clave de humor. Algunas actrices pudieron sacar provecho de la situación y se apoyaron en sus papeles de “malas mujeres” para exponer un deseo de poder y dominio sobre los hombres. Buen ejemplo de ello se halla en una entrevista a Mercedes Prendes, en la cual ésta consigue intimidar al periodista Mario Arnold, quien

---

4 [Anónimo], “¿Saben besar las españolas?”, *Popular Film*, nº 289, 25/02/1932.

5 ARESTI ESTEBAN, Nerea, “La nueva mujer sexual y el varón domesticado. El movimiento liberal para la reforma de la sexualidad”, in *Arenal: Revista de historia de mujeres*, vol. 9, nº 1, 2002, págs. 125-150.

no deja de expresar su pavor cuando la actriz de teatro le describe el tipo de papeles que interpretará en el cine:

—¿Interpretará usted en la pantalla los mismos papeles que en el teatro?

—No. Allí haré de mujer fatal; una mujer de esas... por las que se vuelven locos los hombres. Ya verá usted...

Callamos. Sus ojos, claros y bellos, soñadores y grandes, se clavaron un instante en los míos que parpadeaban inquietos, llenos de timidez. Después, los labios finos y bien dibujados –sus labios, rojos tentadores, estuche de besos castos– me ofrecieron una sonrisa encantadora. Volvimos a mirarnos más fijamente. [...] <sup>6</sup>

El malestar causado por la mención de la mujer fatal llevará al periodista a tratar de encarrilar a la actriz por la vía de la inocua ingenuidad:

—Usted no puede hacer de “vamp” ...

—¿Qué dice?

—Su temperamento es otro. Los “roles” de ingenua la irían bien.

—Se engaña. No es ese el camino por donde debo seguir, como hasta ahora... Yo me conozco... Y créame, dentro de mí, aunque parezca una mosquita muerta, hay, se lo aseguro, una mujer terrible... ¡Oh, si yo pudiera en la vida real, como en el cine, como en el teatro, hacer que todos los hombres, todos, sufrieran las consecuencias de mi carácter! ¡Cómo me gustaría verlos suicidarse, uno a uno, por no conseguir mi amor! Yo misma pondría en sus manos el veneno, el puñal, la pistola... Les acompañaría serena y sonriente hasta el borde del precipicio o les daría la mano en señal de despedida antes de arrojarle al paso del tren...

—¿Es que la han hecho algún mal los hombres?

—Ninguno. Ja, ja, ja...

—¿Entonces?

—Ahora estoy en situación para rodar mi papel de vampiresa. Lástima que no tengamos una cámara. Usted haría de víctima <sup>7</sup>.

El mismo año, Amichatis<sup>8</sup> publicaba un artículo cuyo título, “Gina Manés. La mujer fatal va a España”, daba a entender que la mujer fatal constituía una novedad en España y podía, pues, ser un elemento de interés nacional. En este texto publicado con ocasión del próximo rodaje de la película *Pax* (Francisco Elías, 1932) en los estudios barceloneses, el periodista ofrecía un retrato de la actriz, introducida como una mujer fatal tanto en la vida como en la pantalla. Igual que en el texto anterior, se jugaba con los límites entre la ficción y la realidad, y aunque el tono humorístico empleado ridiculizaba en parte al modelo para desacreditarlo y negar su peligrosidad, al menos se le daba cabida y se convocaba la idea de dominación femenina:

6 ARNOLD, Mario, “Mercedes Prendes será en la pantalla una mujer fatal”, *Popular Film*, nº 306, 23/06/1932.

7 *Ibid.*

8 Amichatis es el pseudónimo artístico de Josep Amich i Bert (1888-1965), dramaturgo, cineasta, adaptador et periodista catalán.

No voy a presentar a Gina Manés, la excesivamente conocida de todos los lectores. Gina Manés es “la mujer fatal”. Me limitaré a decir mi ingenua impresión. Un hombre, ante una mujer fatal, témela por muy valiente que sea. Uno la ha visto tantas veces aniquilando vidas, domando corazones de fiera, sembrando la discordia en el hogar, haciendo que un banquero se salte la tapa de los sesos, que involuntariamente el recuerdo nos hace estremecer. En la literatura todavía no se ha escrito cómo debemos comportarnos los profanos ante las mujeres fatales; de ahí mi falta de preparación. Yo no sabía si decir:

—A mí no me fataliza usted... Por usted yo no me mato... Señora, me consta que acabaré mal; dígame el fin que me tiene reservado... ¿El veneno? ¿El puñal? ¿El pistoletazo?... Acabemos pronto. Que sea corto mi cuarto de hora<sup>9</sup>.

Según Amichatis, al rodar su película en los estudios barceloneses, el cineasta Elías contribuía a que España consiguiera un puesto destacado en la cinematografía mundial. En palabras suyas, Elías “está velando las armas para la gran lucha. [...] Ya es hora de que por el mundo se proyecten películas *Made en España*<sup>10</sup>.” Y estas películas fabricadas en el territorio nacional podían incluir entre sus ingredientes a una mujer fatal, un modelo que la misma actriz, preocupada por su reputación, trababa de presentar como ajeno a su personalidad:

¡Qué culpa tengo yo si los escenaristas se empeñan en mostrarme fatal a los ojos del público!... Yo soy una burguesita que no bebe ni vino, obedeciendo a la higiene, que tengo mi coche, mi casita en el campo, y unos deseos locos de ensanchar mi finca con bosques, ríos... ¡Tener un mundo tranquilo a mi alrededor!... Si yo fuera una artista a base de “bluff”, le diría: “¡Oh!... ¡Ni recuerdo los que se han matado por mí!... ¡En los films reflejo mi alma perversa!... ¡Siento lo morboso!... ¡El crimen!... ¡El misterio!... ¡Lo subconsciente!” Pero yo no soy así... Soy una artista francesa, que trabajo años y años para hacerme un nombre, que adoro a mi marido y que trabajaré con mucha fe y entusiasmo en todos los “roles” más o menos fatales que el amigo Elías me confíe<sup>11</sup>.

Cabe recordar que una de las películas más elogiadas a principios de los años 30 fue *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930), reconocida como película de hondo carácter nacional y cuya protagonista, etiquetada como mala mujer por su adulterio, era responsable de todos los males que caían sobre la tierra. La cinta era tan ejemplar en su representación de la feminidad que pudo perfectamente ser aprovechada, bajo el franquismo, por Ernesto Giménez Caballero –fundador del primer cineclub español con Piqueras y Buñuel en 1929, luego se adheriría a la Falange–, quien basó su crítica en la protagonista e insistió en la dimensión edificante de la cinta:

---

9 AMICHATIS [JOSEP AMICH I BERT], “Gina Manés. La mujer fatal va a España”, *Popular Film*, n° 301, 19/05/1932.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

La maldición sobre la aldea, su castigo de Dios, no fue por otra causa sino por el adulterio de aquella mujer. Maldición que sólo pudo cesar cuando el pecado cesó. La redención de la aldea; la liberación de la aldea sólo fue posible –como un milagro– desde que la adúltera dejó de serlo; arrepentida; castigada heroicamente y ejemplarmente disciplinada por su marido, dictador implacable. Sólo fue posible la salvación de la aldea cuando la adúltera, descalza, rota, pobre, mártir, pidió misericordia ante Dios<sup>12</sup>.

La cinta que apoyaba esta interpretación completamente acorde con los pilares del nacionalcatolicismo había sido producida en 1930, y aunque el texto de Giménez Caballero corresponde a una lectura falangista de dicha película, no deja de apoyarse en su trama y en el tratamiento reservado a la mujer extremando su significado y sus implicaciones.

El exorcismo de la mala mujer, la tentación de verla en la pantalla nacional y hasta de hacer de ella un ingrediente fundamental para la producción cinematográfica española fueron tendencias que se enfrentaron constantemente desde finales de los años 20 y durante el periodo de la Segunda República. Ahora, ¿qué fue de la vampiresa tras la guerra civil, cuando se institucionalizó un régimen que pretendía que la mujer volviese a su hogar? Lejos de desaparecer, la mujer fatal siguió siendo, quizás entonces más que nunca, un elemento idóneo para expresar un desacuerdo con la moral imperante y poner en tela de juicio el modelo femenino que el franquismo quería imponer.

## Pero las vampiresas ¿dónde están?

En octubre de 1949 un periodista de *Primer Plano* publicó un artículo cuyo título –“Pero las vampiresas ¿dónde están?”– daba a entender de forma explícita la nostalgia que algunos sentían, todavía a finales de los años 40, hacia una figura extremadamente ambigua que había monopolizado la cultura cinematográfica a lo largo de los años 20 y 30 y que, por lo visto, seguía agitando las mentes.

La prensa especializada que empezó a publicarse después del conflicto, o incluso en plena guerra –como fue el caso de la revista *Radiocinema* (1938-1963)– no nació *ex nihilo* sino que se inspiró de las revistas anteriores. Por su diseño *Primer Plano* guarda semejanza con *Cinegramas* (1934-1936) y algunos de sus contenidos la presentan como heredera de la cultura cinematográfica que marcó los años 20 y 30, en particular por la conservación del modelo de mujer seductora y activa que los periodistas habían podido ensalzar o al revés recriminar.

Algunos periodistas de *Primer Plano* acudieron a la entrevista que para ellos constituía sin duda un medio de expresión menos directo y más abierto a la ligereza y la subversión. Extrañadamente, es posible encontrar en la revista oficial del Régimen algunos artículos que transgreden las normas morales que se supone deberían observarse al pie de la letra. A este respecto resulta particularmente llamativa la entrevista llevada a cabo por Adolfo Luján, quien recupera la problemática tan candente de la mujer fatal como elemento clave del cine nacional:

---

12 GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, “Significación nacional de *La aldea maldita*”, *Primer Plano*, nº 131, 18/04/1943.

Hoy me propongo abordar, con fines didácticos, un tema muy serio, casi inédito, en su aspecto nacional.

Ante todo, yo quiero sentar mi protesta por la falta de patriotismo colectivo que supone la indiferencia de mis colegas, los escritores cinematográficos, al no haber hasta ahora vindicado la participación española en esta universal institución del cinema que se llama el “vampirismo”. Creo que estamos aún a tiempo de reivindicar nuestra aportación al vampirismo mundial y evitar que, en este caso, por abulia, los enemigos nos nieguen nuestra participación y, por ende, nuestros derechos en la cinematográfica jerarquía del “fatalismo femenino”. Para eso traigo hoy a estas páginas, como testimonio en contra, cuatro vampiresas españolas, de esas a las que por medida de seguridad pública debería colgárseles el cartelito de “No tocar. Peligro de muerte”<sup>13</sup>.

La breve presentación de las actrices entrevistadas las introduce inequívocamente como mujeres fatales redomadas: en *El último húsar* y *La florista de la Reina*, Ana Mariscal demostró “gran autoridad en la materia”, a la vez que Consuela Nieva “es de las irresistibles. Un galán con tantas horas de vuelo como Tony d'Agy cayó como un parvulillo en las redes que Consuelo desplegó en *Primer amor*”. Las preguntas a las que cada actriz tiene que contestar reflejan el propósito de aconsejar a las lectoras para que adquieran experiencia en la materia: “¿En qué consiste el vampirismo?”, “¿Qué hombres son los más difíciles de conquistar?”, “¿Cómo conquistarías a un vanidoso?”, “¿Y a un intelectual?”, “Y cómo atacar colectivamente a un grupo de hombres?”, “¿Crees tú que existe el « hombre fatal »?”, “¿Cuál es la muerte más a tono de una vampiresa?”, “Y la enfermedad más adecuada?”, “¿Qué vehículos debe usar?”, etc.

Huelga decir que el artículo sirve, quizás ante todo, los intereses masculinos del propio periodista al que el modelo deserotizado del ángel del hogar dejará insatisfecho y frustrado. No obstante, no se le puede negar a su texto el mérito de traer a colación algunas prácticas derogadas por el franquismo, como ocurre en una respuesta de Ana Mariscal:

—¿Cuál es el estado más perfecta de la vampiresa? ¿Soltera, casada...?  
—Divorciada<sup>14</sup>.

Luján fue probablemente el único en reivindicar de forma tan abierta y directa la presencia de la mujer fatal en la cinematografía nacional y, es más, introduciéndola como un motivo de orgullo nacional. Más tímidamente, el crítico Antonio Walls defendió la misma idea al afirmar en su artículo “Invariabilidad de la vamp” que “también en nuestro cine Conchita Montenegro refleja ese tipo internacional y magnético<sup>15</sup>”.

En el núm. 52 del 5 de octubre de 1941 Josefina de la Torre invitaba a tres actrices a desvelar los pecados que habían cometidos en la pantalla. Si durante los años 20 y 30 las actrices habían sabido aprovechar el recurso de la entrevista para expresar posiciones transgresivas, el contexto de

---

13 LUJÁN, Adolfo, “Curso de vampirismo en cuatro lecciones y un prólogo: Las vampiresas españolas disertan sobre la técnica y la táctica de la mujer fatal”, *Primer Plano*, nº 39, 13/07/1941.

14 *Ibid.*

15 WALLS, Antonio, “Invariabilidad de la vamp”, *Primer Plano*, nº 89, 28/06/1942.

principios de los años 40 convirtió lo que había sido una posibilidad en una urgente necesidad. Tras hacerse de rogar la actriz Pilar Soler acababa desvelando orgullosamente la lista de sus “pecados” que la periodista transcribió con deleite:

—Imagínate —me dice— que en *La gitanilla* se me ocurre enamorarme de Juan de Orduña, que no me hace caso. Despechada, finjo un robo para que le crean culpable y le detengan. Introduzco mis propias joyas en su saco para que las encuentren allí. Casi le matan por mi culpa.

—¿...?

—También en *Boy* hago mi faenita. Cito a Luis Peña una noche en mi casa, y esa misma noche se comete un crimen. Todas las sospechas caen sobre él, con la agravante de que no puede justificar dónde ha pasado esas horas, pues yo soy una mujer casada. Le van a matar, y yo debo confesar la verdad; pero ante la vista de mi hijita flaquea mi buen propósito. Entonces, Luis tiene que huir. Pero en la huida le matan los carlistas, creyéndole un isabelino. Yo fui la única culpable de su muerte.

—¿...?

—En *Alma de Dios* me caso con un hombre digno, a quien oculto que tengo un hijo, y cuando va a descubrirse todo, calumnio a una prima mía, diciendo que el chico es suyo<sup>16</sup>.

A través de este texto de apariencia intrascendente se perfila un modelo de feminidad que los sectores más duros del franquismo trataban de extirpar a toda costa. Al enumerar así “sus” pecados, la actriz borra los límites entre la ficción y la realidad y presenta su estatuto de mujer fatal como propio, algo que podía asustar a las actrices deseosas de aparecer en la vida real como buenas amas de casa. Si en las películas citadas la “mala mujer” se concibe ante todo un contraejemplo y su presencia sólo se justifica desde una perspectiva edificante y disuasoria, Pilar Soler contradice rotundamente este mecanismo al mostrarse orgullosa de sus fechorías y de su capacidad para despedazar a los hombres.

Sin embargo, igual que en las revistas cinematográficas anteriores, aunque con un tono distinto, no faltan reservas o matices para apartarse del espectro de la mujer fatal y suavizar el contenido subversivo de la entrevista. La actriz Consuelo Nievas, por su parte, confiesa “sus” pecados, pero vacila entre la primera y la tercera persona, tratando de soslayar el riesgo de confusión entre su persona y sus personajes:

Nos confiesa la vida pecadora de María Niolavna.

—¿Mentir? ¡Ya lo creo que he mentido! María Nicolavna, la vampiresa de *Primer amor*, era una mujer que mentía a los hombres. Los amaba temporalmente, y cuando se cansaba de ellos, los abandonaba sin compasión. Así hizo con los tenientes Luis de Arnedillo y José María Seoane y hasta con Tony D’Algy, a pesar de sus horas de vuelo<sup>17</sup>.

16 DE LA TORRE, Josefina, “Qué pecados ha cometido usted en la pantalla”, *Primer Plano*, nº 52, 05/10/1941.

17 *Ibid.*

La mentira, la traición o el adulterio forman parte de los principales pecados cinematográficos cometidos y, obviamente, su reivindicación tan impertinente y descarada podía enfadar y causar no pocos disgustos. De ahí las añadiduras que matizan el contenido transgresivo del discurso. Consuelo Nieva refuerza la distinción entre ficción y realidad al decirse “incapaz de romper un plato” en la vida real. Pilar Soler subraya que en el momento actual está involucrada en un proyecto muy distinto, que demuestra su entrega a la patria:

—He leído que trabajas en *Raza*. ¿También en esta película cometes horribles pecados?

Pilar alza la cabeza muy orgullosa.

—En *Raza* soy una espía nacional, y me fusilan los rojos...<sup>18</sup>

Ana Mariscal alude también a *Raza* –cuyo argumento fue escrito, como se sabe, por el mismo Franco bajo el seudónimo Jaime de Andrade– para distanciarse de sus papeles de mala mujer:

Anita me mira con una expresión muy compungida, y declara:

—Le quité el marido a una florista y luego lo abandoné por otro...

—¿Y todo esto lo hiciste tú sola? —le pregunto asombrada.

Me contesta asintiendo con la cabeza y con cara de niña asustada. Luego se apresura a aclarar:

—Pero estoy muy arrepentida. Como el hombre a quien abandoné fue Alfredo Mayo, ahora, en *Raza*, lo salvo. ¡Y estoy más contenta...!<sup>19</sup>

Cuando en el núm. 81 de *Primer plano* se les preguntó a cinco actrices españolas cuál personaje les gustaría interpretar en “una gran película española”, éstas trajeron respuestas perfectamente acordes con los ideales del Régimen, en particular con su afán de recuperación de los episodios gloriosos de la historia nacional y de unas figuras reales o literarias relacionadas con periodos de esplendor y brillantez: Doña Juana de Castilla (Raquel Meller), la Duquesa del *Quijote* (Blanca de Silos), Santa Teresa de Jesús (Guadalupe M. Sampedro), la Ilustre Fregona (Josita Hernán), Agustina de Aragón (Rosita Yarza). Esta última respuesta daba pie, además, a una exaltación de los ideales patrióticos del nacionalcatolicismo que encontraron un buen portavoz en Rosita Yarza:

Si se hiciera alguna vez una gran película a base de la guerra de la Independencia española, me gustaría protagonizar el hermoso y bravo papel de Agustina Zaragoza, más conocida todavía por el nombre de Agustina de Aragón. Dos razones principales me impulsan hacia ese personaje: la emoción patriótica y la nobleza y la pasión de aquella mujer extraordinaria. ¡Qué grande me iba a sentir yo disparando cañonazos contra los enemigos de España!<sup>20</sup>.

---

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

20 [Anónimo], “¿Qué personaje le gustaría protagonizar en una gran película española?”, *Primer plano*, nº 81, 03/05/1942.



A principios de los años 40, las entrevistas a actrices funcionaron de varias maneras, ora como un vehículo de la ideología del franquismo ora como un medio de expresión para introducir un contenido subversivo, muchas veces salpicado de matices. Igual que en las revistas de los años 20 y 30, estas entrevistas acogieron varios modelos de mujer en pugna y, de esta forma, siguieron nutriendo el debate en torno a la condición femenina, impidiendo que éste se zanjara en provecho del paradigma único de la mujer pasiva y sin derechos. Las entrevistas fueron, pues, un elemento que contribuyó notablemente a la ambigüedad de la cultura cinematográfica vinculada a la mujer, un hecho que, en esos tiempos de rigorismo dictatorial, era ya inaceptable para algunos.

## Un corsé para el cine y para la mujer

Lejos de ser un bloque monolítico que se redujera a transmitir los ideales del Régimen, la revista *Primer Plano* lució desde sus inicios un contenido heteróclito que entroncaba con el carácter popular de la inmensa mayoría de las publicaciones cinematográficas que vieron la luz a lo largo de los años 20 y 30, las cuales solían incorporar un material muy variado que iba desde la reseña de películas hasta el artículo técnico-profesional pasando por las entrevistas a estrellas y actores. Debido a este polimorfismo convivieron y se opusieron los discursos más opuestos en cuanto a los roles de género, una temática que en el ámbito del cine se estructuraba en torno a los modelos vehiculados por actores y actrices, tanto en sus papeles cinematográficos como en su vida privada. La convivencia de distintos modelos opuestos alimentó un debate que se prolongó mucho más allá de la guerra civil. Si el conflicto significó el cese de actividad de las revistas que circulaban por la península, la cultura cinematográfica que fomentaron y vehicularon sí perduró con su característica ambigüedad.

Entre las voces que se sublevaron para imponer un discurso conservador y unívoco destaca la del padre Antonio García Figar, quien intervenía entonces en la censura cinematográfica y se encargó de redactar bastantes editoriales de *Primer Plano* entre 1943 y 1945. Su texto “Cine y guiones” es un alegato en contra de la vampiresa destrozadora de hogares, descrita como una entidad exógena:

Los guiones del presente giran en torno al amor, y no siempre al mejor, el más levantado y casto. Se aprecia una obstinación en la elección de guiones donde el amor ha de tomar caminos extraños, en oposición con las realidades morales, con las realidades católicas, como el de la casada que acoge otro amor que no es el suyo, o el de la soltera que se interpone en el camino de la felicidad de los que ya dieron con ella. Amores rivales y amores infieles. [...] Esta morbosidad, muy de nuestros tiempos, en que el amor se ha hecho antojadizo, mendicante y ladrón, esperamos haya de pasar pronto, volviendo por los fueros del que fue en nuestras letras antorcha de conquistas y relicario de trofeos<sup>21</sup>.

La prueba más contundente de la centralidad de la feminidad en los debates cinematográficos, en particular de aquéllos que se centraban en la cuestión del cine nacional, podría ser la

---

21 GARCÍA FIGAR, Antonio, “Cine y guiones”, *Primer Plano*, nº 133, 02/05/1943.

feminización del propio cine cuando éste llegó a ser visto como una entidad “encorsetada”. El término procede de unas declaraciones de Wenceslao Fernández Flórez, quien arremetió en una entrevista publicada en *La Estafeta Literaria* contra “el corsé ñoño<sup>22</sup>” que según él obstaculizaba el desarrollo del cine español.

El cineasta se refería por supuesto a la censura de guiones y películas que algunos críticos, a pesar de sus posiciones falangistas, consideraban como un estorbo. La imagen empleada por Fernández Flórez no era baladí y abrió la caja de los truenos, haciendo reaccionar a quienes seguían viendo el corsé como algo adecuado y recomendable para la mujer, tanto dentro del cine como fuera de él.

El padre Figar tardó unos meses en replicar, quizás el tiempo necesario para sacar sus mejores armas retóricas y elaborar una respuesta como Dios manda. El título del artículo –“Fernández Florez elogia el cine español”– desvela de entrada la intención de proponer una interpretación muy personal de las palabras del cineasta y hasta de invertir su contenido. Para ello el censor recupera la imagen del corsé al cual dedica un párrafo entero, un hecho que revela de por sí hasta qué punto dicha mención le llamó la atención al vincularse al cuerpo de la mujer, a su control y su opresión:

¿Qué es el corsé? El corsé es una semiprenda de vestir femenina, que endereza, alinea, proporciona, sublima el talle de la mujer dándole esa gracia suma, esa esbeltez atrayente, ese ritmo cadencioso que la hace mucho más bella y objeto de requiebros y alabanzas, al par que estiliza las telas sobre la carne y las hace caer en graciosos pliegues a lo largo del cuerpo. Prenda de belleza y elegancia, de distinción y mito. Si a las hermosas les favorece, a las feas las hermosea, recogiendo, recortando y puliendo la grasura ampulosa de sus carnes y los extremos desbordados de sus líneas estéticas. Así es el cine español: armonía clásica, elegancia alfonsina, música acordada, ritmo turgente y recio<sup>23</sup>.

A través de la imagen del corsé se reafirmaba el enclaustramiento a la vez del cine y el de la mujer, así como la imposibilidad para ambos de sustraerse al imperativo de moralidad que descartaba por completo la presencia de malas mujeres en la pantalla y en la vida real. Aprovechando sus dotes de literato Figar desarrolló la metáfora para echar pestes contra las películas nacionales –sin mencionar ninguna en concreto– que se desviaron del ideal de mujer pura y recatada para transmitir otro modelo de mujer más activa en las relaciones amorosas y preocupada por su imagen física, no con el fin de agrandar a su marido sino para seducir a los hombres en general. Además de recuperar los viejos anatemas bíblicos y una visión maniquea del mundo bien patente en el léxico empleado, Figar se apoyaba además en una táctica cinéfila consistente en seleccionar las películas y en definir un buen

22 Ésta fue su respuesta cuando se le preguntó lo que opinaba del cine español y las vías que debía adoptar: “Creo que el cine español está demasiado constreñido y que gran parte de la responsabilidad de su flojera cabe fuera de la acción de sus realizadores. Se le impone una gran ñoñería y dentro de ese corsé que se le oprime, no puede desarrollarse debidamente.” La respuesta del cineasta venía encabezada por un subtítulo –“El corsé ñoño que se impone al cine español impide su desarrollo”– que resumía su posición y destacaba la imagen del corsé. [(Anónimo), “Encuesta entre escritores españoles: Wenceslao Fernández Florez”, *La Estafeta Literaria*, nº 18, 15/12/1944].

23 GARCÍA FIGAR, Antonio, “Fernández Flórez elogia el cine español”, *Primer Plano*, nº 256, 09/09/1945.

uso del cine. Para él las cintas que no llevaban corsé se asociaban con el mal gusto y no eran dignas del público burgués capaz de apreciar el “buen cine”, es decir un cine puro y sin manchas:

Cuando el cine español estaba “descorsetado” le crecieron demasiado las carnes fofas, las grasas opulentas y andaba hecho un verdadero asco. [...] Los espectadores selectos no podían pisar un salón de cine, ni menos nuestras bellas y honradas mujeres que veían, en aquellas películas vírgenes, degradado su sexo. No todas alcanzaron los términos de la corrupción, pero sí la mayor parte. Hoy, desde el niño inocente hasta la vieja más sarmentosa y cicatera, pueden penetrar en las salas de cine con la conciencia tranquila de que allí, en la cinta cinematográfica, no han de ver nada que les sonroje ni abra sus ojos al mal. Tal vez en las salas encuentren más de cuatro Celestinas que los escandalicen; pero en la película, no. Nosotros, a Dios gracias, tenemos actores dignos, estrellas honestas, guiones limpios, “primeros planos” honrados, y un público que sabe apreciar y gustar la belleza. ¿Qué falta a nuestro cine para su desarrollo? ¿O es que no está ya suficientemente desarrollado y en la plenitud de sus días? Lo que el “corsé ñoño” impide y sofoca son las demasías carnosas y las exhibiciones dionisiacas para bien de las costumbres y para fomento de la moralidad callejera<sup>24</sup>.

## Conclusión

Los ejemplos analizados ilustran el desasosiego que causó la sombra de la mujer fatal en la prensa cinematográfica que se publicó entre 1926 y 1945. Este arquetipo en el que se inspiró el cine de Hollywood y también europeo fue ampliamente controvertido y alimentó en España los debates que giraban en torno a la condición femenina y a los modos de ser que eran aceptables para la mujer española, no sólo en el cine sino también en la vida real, al ser la pantalla una plataforma donde se forjaban modelos capaces de influir significativamente en las espectadoras a través del carisma de las actrices. Las fuentes utilizadas evidencian la posición central de la mujer en los discursos que transmiten una concepción del cine como vehículo de la identidad nacional y como forma de expresión artística que refuerza y consolida el sentimiento nacional. En este contexto la mujer fatal fue un elemento-clave para la definición de los roles femeninos en la pantalla nacional ya que muchas veces los críticos y las actrices se basaron en él para transmitir sus posiciones y deseos, ora rechazándolo y expresando sus preferencias por un modelo de mujer más tradicional, ora utilizándolo para poner de manifiesto su descontento frente a la concepción de la mujer como ente subalterno y pasivo. Bajo el primer franquismo, la recuperación de la mujer fatal o vampiresa permitió abrir resquicios y construir un discurso alternativo que contradecía la moral franquista y dejaba traslucir una inconformidad con el discurso imperante. La pervivencia de la ambigüedad vinculada a la mujer fatal

---

<sup>24</sup> *Ibid.*

contribuyó al mantenimiento de una imagen femenina que se oponía al ángel de hogar y que abría otras perspectivas para las mujeres.

## Bibliografía

- [Anónimo], “¿Saben besar las españolas?”, *Popular Film*, nº 289, 25/02/1932.
- [Anónimo], “¿Qué personaje le gustaría protagonizar en una gran película española?”, *Primer plano*, nº 81, 03/05/1942.
- [Anónimo], “Encuesta entre escritores españoles: Wenceslao Fernández Flórez”, *La Estafeta Literaria*, nº 18, 15/12/1944.
- [Anónimo], “Pero las vampiresas ¿dónde están?”, *Primer Plano*, nº 470, 16/10/1949.
- AMICHATIS [Josep AMICH I BERT], “Gina Manés. La mujer fatal va a España”, *Popular Film*, nº 301, 19/05/1932.
- ANDREU MIRALLES, X., “La mirada de Carmen. El mite oriental d’Espanya i la identitat nacional”, *Afers: fulls de recerca i pensament*, Catarroja, Eliseu Climent, Vol. 19, nº 48, 2004, págs. 347-367.
- ARESTI ESTEBAN, Nerea, “La nueva mujer sexual y el varón domesticado. El movimiento liberal para la reforma de la sexualidad”, in *Arenal: Revista de historia de mujeres*, vol. 9, nº 1, 2002, págs. 125-150.
- ARNOLD, Mario, “Mercedes Prendes será en la pantalla una mujer fatal”, *Popular Film*, nº 306, 23/06/1932.
- DE LA TORRE, Josefina, “Qué pecados ha cometido usted en la pantalla”, *Primer Plano*, nº 52, 05/10/1941.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta, “Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)”, Valencia, Universidad de Valencia, 2013.
- GARCÍA FIGAR, Antonio, “Cine y guiones”, *Primer Plano*, nº 133, 02/05/1943.
- GARCÍA FIGAR, Antonio, “Fernández Flórez elogia el cine español”, *Primer Plano*, nº 256, 09/09/1945.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, “Significación nacional de *La aldea maldita*”, *Primer Plano*, nº 131, 18/04/1943.
- LUJÁN, Adolfo, “Curso de vampirismo en cuatro lecciones y un prólogo: Las vampiresas españolas disertan sobre la técnica y la táctica de la mujer fatal”, *Primer Plano*, nº 39, 13/07/1941.

*Numéro 10 – Automne 2016*

SANTOS, Mateo, “Hay que contribuir al florecimiento del cine español”, *Popular Film*, nº 18, 02/12/1926.

WALLS, Antonio, “Invariabilidad de la vamp”, *Primer Plano*, nº 89, 28/06/1942.



# Las Pinturas negras de Goya bajo la luz de Jean Laurent

**Raquel Esteban Vega**

*Conservadora-restauradora de fotografía y documento gráfico (Segovia)*

**Resumen:** Las fotografías de las *Pinturas negras* de Francisco de Goya que realiza Jean Laurent en 1874 cuando aun son obras murales en la casa del pintor en Madrid, son registros de gran valor documental y su obtención supuso un importante reto técnico, hecho que aporta un valor añadido a estas obras fotográficas. Laurent se trasladó a la casa de Goya, propiedad por entonces del barón d'Erlanger, con el equipo necesario para obtener negativos al colodión húmedo. Al carro laboratorio que acostumbraba a sacar del estudio tuvo que sumar un moderno sistema de iluminación eléctrica. Jean Laurent se perfila en esta obra como un fotógrafo a la vanguardia del progreso.

**Palabras clave:** Jean Laurent, Francisco de Goya, *Pinturas negras*, colodión húmedo, electricidad, fotografía, Félix Nadar.

**Résumé :** Les photographies des *Peintures Noires* de Francisco de Goya que Jean Laurent

réalisa, en 1874, lorsque les œuvres ornaient encore les murs de la Quinta, à Madrid, sont des témoignages d'une grande valeur documentaire. L'obtention de ces images a représenté un important défi technique, ce qui apporte une valeur ajoutée à ces photographies. Laurent se rendit à la maison de Goya, devenue alors la propriété du baron d'Erlanger, pourvu d'un équipement nécessaire afin d'obtenir des négatifs au collodion humide. Il ne s'équipa pas seulement de son charriot laboratoire qu'il avait l'habitude de sortir de son atelier, mais il eut recours également à un système moderne d'éclairage électrique. Jean Laurent apparaît, à travers cette œuvre, comme un photographe à l'avant-garde du progrès.

**Mots-clés :** Jean Laurent, Francisco de Goya, *Peintures Noires*, collodion humide, électricité, photographie, Félix Nadar.

Parece unánime la opinión de que una de las obras más misteriosas y enigmáticas de Francisco de Goya es la serie conocida como las *Pinturas negras*, originalmente pintadas al óleo sobre los muros de la residencia del artista entre los años 1819 y 1823. Estas obras, que se conservan en el Museo del Prado desde 1882<sup>1</sup>, fueron arrancadas de los muros y trasladadas a lienzo en 1874, por el restaurador del museo, Salvador Martínez-Cubells y, bajo el encargo del entonces propietario del inmueble, el barón d'Erlanger.

También parece indudable reconocer que los documentos que más luz han arrojado sobre la situación y estado original de las *Pinturas negras* de Goya en la Quinta del Sordo son los 15 negativos fotográficos<sup>2</sup> realizados por Jean Laurent en el año 1874<sup>3</sup>.

Para la realización de estos registros de estimable valor documental, J. Laurent asumió un importante reto técnico, no solo por la utilización de la técnica conocida como colodión húmedo que requería el traslado de un laboratorio portátil, sino también por el uso de un equipo de iluminación artificial. La recreación técnica de este proceso supone la puesta en valor de su trabajo desde un punto de vista tecnológico.

---

1 Ingresaron en el museo en enero de 1882 pero no fueron expuestas hasta 1898.

2 Esta serie de fotografías fue adquirida por el Estado en 1975 y actualmente se conserva en la fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España.

3 Fecha atribuida a estas imágenes de J. Laurent por Carlos Teixidor, conservador en la Fototeca del IPCE.





*Ilustración 1. Leocadia, pintura mural en la casa de Goya fotografiada por Laurent. Original negativo sobre vidrio, 27 x 36 cm (colodión húmedo). Fototeca IPCE*

Repasar la biografía de Laurent nos permite descubrir a un hombre con gran arrojo comercial y profesional que, siendo de origen francés, se estableció en Madrid como fotógrafo hacia 1856, tras haber dado algunos pasos en el comercio de cajas y papeles para encuadernación. Durante sus años de actividad como fotógrafo fue muy prolífico y no dudó en contar con la colaboración de varios ayudantes que le permitieron abarcar buena parte de la geografía española. Gracias a su labor, hoy en día contamos con un fantástico registro de época de numeroso patrimonio monumental y mueble de la península ibérica.

Pese a que gran parte de la producción de este fotógrafo tiene una clara finalidad comercial de venta directa, como demuestra la publicación de catálogos a modo de muestrarios desde 1861<sup>4</sup>, la serie de registros que nos ocupa parecen ser un encargo previo al arranque de las pinturas, ya fuera motivado por Martínez-Cubells<sup>5</sup> como por el barón d'Erlanger.

4 El catálogo publicado en 1879, con posterioridad a la toma de estas fotografías, no recoge ninguna de estas imágenes.

5 Nos inclinamos más por atribuir el encargo a Martínez-Cubells, puesto que esta documentación fotográfica supondría una inestimable ayuda para la restauración de las pinturas tras su arranque. Existen,

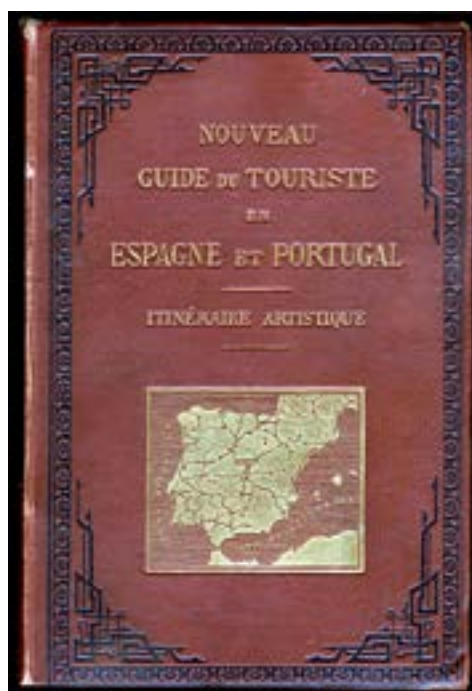


Ilustración 2. Cubierta del catálogo de J. Laurent y compañía. 1879. Colección C. Teixidor

## Recreación técnica del proceso

Técnicamente debemos recordar que en 1874 la toma de fotografías requería el uso del procedimiento denominado al colodión húmedo<sup>6</sup> que obligaba al operador que quería salir del estudio a trabajar con laboratorio de campaña, donde podía tener lo necesario para operar parte del proceso al abrigo de la luz.

---

además, negativos de Laurent conservados en el IPCE que demuestran una colaboración similar entre el restaurador y el fotógrafo, como los realizados durante el proceso de restauración de la pintura San Antonio de Murillo. De esta colaboración se hace eco la prensa (*El Imparcial*, 14 de octubre de 1875).

<sup>6</sup> El uso de negativos en papel o calotipos negativos ya había quedado relegado y, a partir de 1880, la introducción de la emulsión de gelatina supondrá la desaparición del colodión húmedo y su laborioso procesado *in situ*.



Ilustración 3. Carro laboratorio de Laurent en 1872 donde el propio Laurent o uno de sus colaboradores sujeta una placa de vidrio. Detalle. Original negativo sobre vidrio, 27 x 36 cm (colodión húmedo). Fototeca IPCE

Por ello, Laurent necesitó trasladar su equipo al interior de la casa con la colaboración necesaria de algún ayudante para poder emulsionar los soportes de vidrio perfectamente limpios, con una solución preparada previamente de nitrato de celulosa disuelto en alcohol y éter a la que se había añadido una sal<sup>7</sup> para después, ya en absoluta oscuridad, bañar el vidrio en nitrato de plata creando así una emulsión que se mantiene sensible a la luz mientras permanezca en estado mordiente. La introducción de esta placa en el chasis debía hacerse bajo luz de seguridad roja o amarilla teniendo en cuenta la dificultad que añadía el manejo de piezas del tamaño usado por Laurent, 27 x 36 cm.

Ya al amparo de la oscuridad que ofrecía el interior del chasis, se podía abandonar el laboratorio momentáneamente para introducir y exponer la placa en la cámara, situada previamente allí donde se quería tomar la fotografía. La exposición debía efectuarse inmediatamente ya que, recordemos, la emulsión tenía que estar húmeda durante el posterior procesado.

Con la placa ya expuesta, se introducía nuevamente el chasis en el laboratorio para extraer el vidrio con la imagen latente y proceder al revelado y lavado del negativo obtenido. Para ello se manipulaba la pieza intentando evitar el contacto directo con la emulsión y se vertía sobre la placa el revelador compuesto frecuentemente por una solución acuosa de sulfato de hierro, a la que se añadía ácido acético y alcohol<sup>8</sup>. Tras el posterior lavado en abundante agua para retirar los restos

7 Podía ser yoduro o bromuro o una mezcla de varias sales.

8 Existen otras formulaciones de revelador usadas para el procesado de negativos al colodión húmedo. En la fórmula mencionada, el sulfato de hierro actúa como agente oxidante, el ácido como retardador del proceso y el alcohol favoreciendo la fluidez de la solución mediante la reducción de la tensión superficial del agua permitiendo una mayor humectación de la emulsión mordiente.

de revelador, se podía comprobar el resultado de la toma y si la exposición había sido correcta, el negativo pasaba al baño fijador con tiosulfato de sodio o cianuro de potasio para eliminar los haluros de plata no expuestos y todavía fotosensibles. El paso final consistía en barnizar el negativo con una goma o resina en un medio y, frecuentemente, con la adición de un aceite como el de lavanda que aportaba flexibilidad al barniz. Era el momento de empezar a preparar la siguiente toma.



*Ilustración 4. Negativo sobre placa de vidrio al colodión húmedo secando después del procesado o barnizado final, en el Patio de las Doncellas del Alcázar de Sevilla. Obra de Clifford, ca. 1860, detalle<sup>9</sup>. Original copia a la albúmina. Fototeca IPCE*

A este proceso laborioso con el que Laurent y su equipo estaban ya muy familiarizados debemos añadir la dificultad de iluminar cada una de las pinturas con el equipo eléctrico. La luz natural<sup>10</sup> era la primera opción de cualquier fotógrafo, pero, presumiblemente, el interior de la vivienda carecía de las condiciones lumínicas idóneas.

La primera demostración de luz eléctrica fue en torno a 1810 y tuvo lugar en la Royal Society of London gracias a Humphry Davy, quien utilizó una batería de pila volta que poseía la Institución, pero tuvieron que transcurrir varias décadas para que la luz eléctrica se convirtiera en una realidad estable y duradera<sup>11</sup>.

9 Esta curiosa imagen, pese a ser de Clifford, es una muestra, quizá involuntaria, de la realización de fotografías al colodión húmedo fuera del estudio.

10 La radiación necesaria para realizar fotografías al colodión húmedo debe ser de luz blanca cuyo espectro tenga una importante componente de radiación ultravioleta.

11 ALAYO I MANUBENS, J.C.; SÁNCHEZ MIÑANA, J. (2011) *La introducción de la técnica eléctrica*. En: *Técnica e Ingeniería en España: el Ochocientos. De los lenguajes al patrimonio*. Vol. VII. Zaragoza. Fernando el Católico

En España son varios los artículos de prensa<sup>12</sup> que dan testimonio de la participación de Laurent en espectáculos de iluminación artificial de monumentos en Madrid mediante la utilización de su propio equipo que, según describen, se compone de cuatro lámparas, 200 elementos Bunsen y un regulador.

Carlos Magariños Laguía en su artículo *El fotógrafo Jean Laurent y Toledo*<sup>13</sup> aporta interesantes datos sobre el uso de iluminación artificial para la realización de imágenes en interiores que llevó a cabo este fotógrafo.

El precedente más cercano y conocido en la aplicación de la electricidad a la fotografía fue Félix Nadar, quien entre 1861 y 1865 realizó imágenes en los subterráneos de París con iluminación eléctrica haciendo uso de elementos que no distaban mucho de los que debió utilizar Laurent en la casa de Goya, consistente en la generación de energía con pilas de Bunsen<sup>14</sup> que transmitían la corriente a lámparas de arco voltaico, también llamadas de carbón, cuya intensidad lumínica era constante gracias a un regulador que mantenía invariable la distancia entre los dos bornes de la lámpara, según estos se iban consumiendo. En algunos de los negativos realizados por Félix Nadar pueden verse las pilas y lámparas que utilizó para la toma de imágenes en el subsuelo de París.

---

12 *El Imparcial*, 10 de junio de 1869, *La Iberia*, 12 de junio de 1869

13 MAGARIÑOS LAGUÍA Carlos. *El fotógrafo Jean Laurent y Toledo en: Archivo Secreto. Revista Cultural de Toledo*. Núm. 6. Año 2015. Especial: IV Centenario del Greco.

14 Inventada en 1843, se denomina también pila de carbón o pila de corriente constante debido a su capacidad de conservar por largo tiempo una intensidad sensiblemente uniforme. Cada elemento de la pila de carbón se compone de cuatro piezas de forma cilíndrica que pueden almacenarse fácilmente unas dentro de otras. La primera de ellas es de vidrio y contiene una disolución de agua y ácido sulfúrico. Dentro se encuentra un cilindro hueco de cinc amalgamado con una lámina delgada y estrecha de cobre que sirve de electrodo negativo o ánodo. Por último, y en su interior, se halla un vaso poroso de porcelana en el cual se pone ácido nítrico y un cilindro de carbón. Una lámina de cobre en contacto con el carbono sirve de electrodo positivo o cátodo. La oxidación del cinc y la reducción del ácido nítrico en contacto con el carbono produce la acción química que genera la corriente.



*Ilustración 5. Lámparas de arco voltaico con reflectores utilizados por Félix Nadar para iluminar los túneles del sistema de alcantarillado de París, ca. 1861. Original negativo sobre vidrio (colodión húmedo). La Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine. Wikimedia commons*



*Ilustración 6. Interior de un túnel y pilas de Bunsen utilizadas para la iluminación artificial. Félix Nadar, ca. 1861. Original negativo sobre vidrio (colodión húmedo). La Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine. Wikimedia commons*

La luz surgía de la lámpara de arco a través de la descarga eléctrica que tenía lugar entre sus dos electrodos de carbón. Esta descarga, responsable de la intensa iluminación emitida, se producía debido a la alta diferencia de potencial que generaban las pilas Bunsen entre los electrodos de la lámpara. La eficiencia del sistema dependía de la densidad de energía obtenida en relación con la distancia necesaria para iluminar la superficie deseada, asegurando la emisión de radiación en el espectro adecuado (que en el caso del colodión húmedo debía contar con radiación ultravioleta). Al emitir en todas las direcciones con la misma intensidad podemos suponer el uso de reflectores<sup>15</sup> que permitieran aprovechar al máximo la luz obtenida en la lámpara, así como la utilización de difusores, como demuestra el artículo de *La Iberia* en su descripción del espectáculo de iluminación llevado a cabo por Laurent en El Retiro el 6 de junio de 1869:

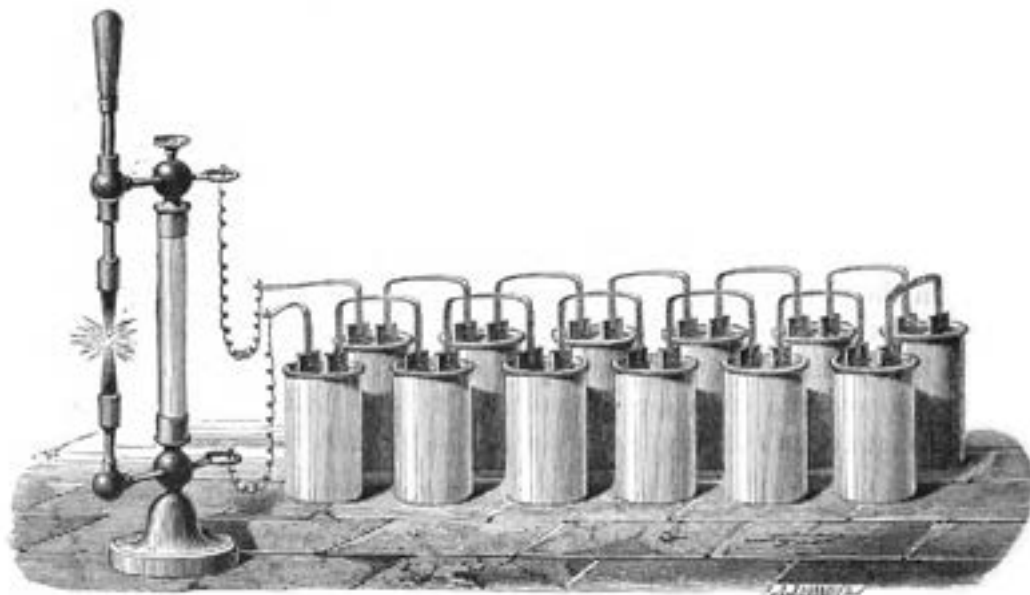
---

<sup>15</sup> Estos reflectores serían similares a los usados por Nadar diez años antes.

La intensidad de la luz puede moderarse de tal modo, que con sólo adaptar á los aparatos unos globos ó bombas de cristal deslustrado, aquella luz, antes insoportable, puede servir para la iluminación de los salones, causando entonces un efecto sorprendente.

*Ilustración 7. La Iberia el 12 de junio de 1869. Biblioteca Nacional de España*

Las pilas de Bunsen, de naturaleza electroquímica basadas en una reacción de reducción-oxidación, generaban la corriente necesaria para crear la diferencia de potencial que provocaba la chispa inicial. La colocación de las pilas (en serie o en paralelo) y el número de pares empleado, permitían controlar la potencia y duración de la corriente continua generada.



*Ilustración 8. Grabado ilustrativo del sistema de iluminación mediante lámpara de arco voltaico y pila tipo Bunsen.<sup>16</sup>*

Para entender mejor lo que suponía realizar fotografías mediante el uso de un equipo de iluminación como este, incluiremos algunas recomendaciones publicadas en el Tratado elemental de Física experimental y aplicada y de Meteorología, para el manejo de las pilas de Bunsen:

<sup>16</sup> PRIVAT DESCHANEL, Augustin (1878). *Elementary Treatise on Natural Philosophy, Part 3: Electricity and Magnetism*, D. Appleton and Co., New York, p. 702, fig. 509.



Manipulación de la pila Bunsen: Es esta larga, penosa, y requiere sumo cuidado [...] Después de haber vertido el agua en un cubo de madera, se añade un décimo en volumen de ácido sulfúrico común, se conoce que el agua está bastante acidulada cuando se entibia, y cuando no puede la lengua sufrir el contacto de una gota. En cuanto á los elementos, deben colocarse unos tras otros sobre una mesa ó tablero bien seco, cuidando de que no se toquen entre sí por ninguna de sus piezas que no sean las láminas ó los conos de cobre que unen el zinc de cada elemento al carbón del elemento que sigue; en seguida se vierte con un embudo el ácido nítrico en los vasos porosos basta que llegue su nivel á dos centímetros de los bordes, llenándose á continuación de igual manera los vasos exteriores con agua acidulada hasta un centímetro de sus bordes, con lo cual se establece aproximadamente la igualdad de nivel en los dos líquidos, condición esencial para la constancia de la pila. [...] Puesto que el establecimiento adecuado del contacto es indispensable para que funcione perfectamente una pila, se tiene cuidado de limpiar muy bien, frotándolos con papel de vidrio, los troncos de cono que se ajustan en los carbones, atendiendo á que penetran en estos con fuerza<sup>17</sup>, [...].

Tras esta breve recreación técnica del proceso que pudo llevar a cabo J. Laurent para la obtención de los registros fotográficos de las *Pinturas negras* en su ubicación original, parece razonable considerar esta serie de imágenes como un buen ejemplo de su audacia profesional. Jean Laurent demostró una gran capacidad de innovación y esfuerzo al introducir la iluminación artificial en sus trabajos fotográficos siguiendo la estela de Nadar y acostumbrado, tal vez, a encabezar la vanguardia del progreso tecnológico.

Este artículo fue publicado por primera vez en: *Madrid Histórico*, mayo-junio 2016, nº 63, págs. 54-57, bajo el título: *Laurent y la luz eléctrica iluminan las Pinturas negras*. Esta es una versión enriquecida.

## Bibliografía

ALAYO I MANUBENS, J.C.; SÁNCHEZ MIÑANA, J. (2011) *La introducción de la técnica eléctrica*. En: *Técnica e Ingeniería en España: el Ochocientos. De los lenguajes al patrimonio*. Vol. VII. Zaragoza. Fernando el Católico.

*El Imparcial*, 10 de junio de 1869.

*El Imparcial*, 14 de octubre de 1875.

GANOT, A. (1862) *Tratado elemental de Física experimental y aplicada y de Meteorología*. Barcelona, Imprenta J. Subirana.

---

<sup>17</sup> GANOT, A. (1862) *Tratado elemental de Física experimental y aplicada y de Meteorología*. Barcelona, Imprenta J. Subirana

*La Iberia*, 12 de junio de 1869.

MAGARIÑOS LAGUÍA Carlos. *El fotógrafo Jean Laurent y Toledo en: Archivo Secreto. Revista Cultural de Toledo*. Núm. 6. Año 2015. Especial: IV Centenario del Greco.

PRIVAT DESCHANEL, Augustin (1878). *Elementary Treatise on Natural Philosophy, Part 3: Electricity and Magnetism*, D. Appleton and Co., New York, p. 702, fig. 509.

# Memorias de catástrofes en *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 2010)

**Véronique Pugibet**

CRIMIC Paris-Sorbonne

**Resumen:** *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán, se aleja radicalmente del cine comprometido que le se conocía hasta ahora. Sin embargo mediante nuevas vías, su documental nos conduce por la memoria de los vencidos partiendo de un lugar ingrato, el desierto de Atacama. En este espacio único se entretejerán micro-historias individuales que se inscriben en la Historia nacional o universal, cuestionarán el pasado remoto de nuestro Universo, el misterio del tiempo y de nuestro origen, el dolor y la memoria de las víctimas de la dictadura mediante distintos recursos fílmicos hasta esbozar una nueva memoria colectiva.

**Palabras claves:** Chile, memoria colectiva, memoria individual, dictadura, catástrofe.

**Résumé:** *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán tranche radicallement d'avec le cinéma engagé qu'on lui connaissait jusqu'à présent. Cependant, en explorant de nouvelles voies, son documentaire nous mène à travers la mémoire des vaincus à partir d'un lieu ingrat, le désert d'Atacama. Dans cet espace unique, vont se tisser des micro-histoires individuelles qui s'inscriront dans l'Histoire nationale ou universelle, elles interrogeront le passé lointain de notre Univers, le mystère du temps et de notre origine, la douleur et la mémoire des victimes de la dictature grâce à divers moyens filmiques jusqu'à ébaucher une nouvelle mémoire collective.

**Mots-clés:** Chili, mémoire collective, mémoire individuelle, dictature, catastrophe.

El documental *Nostalgia de la luz* de Guzmán (2010) ofrece una visión de la catástrofe muy distinta a lo que se suele ver en el cine. El film brinda una ruptura con su cine anterior, ya no filma “en directo”; ha dejado de ser un cine de resistencia y denuncia política en el sentido tradicional. Sin embargo su preocupación por la memoria, las heridas profundas de Chile y sus consecuencias en los individuos sigue vigente. Es más, se centra en una visión íntima de la catástrofe/tragedia y de los que la padecen analizando sus mecanismos. A diferencia de *La Batalla de Chile*, Guzmán asume una posición muy personal refiriéndose continuamente a su propia experiencia y a su sentir. Desde el inicio por ejemplo, se sitúa como el primer personaje, al evocar su infancia en un remanso de paz aislado del mundo y al ofrecer su mirada sobre los acontecimientos ocurridos en su país. No adopta un tono didáctico, al presentar el contexto histórico-político, solo aporta su propia percepción de los acontecimientos mediante metamorfosis. La época de Allende es sugerida por un “viento revolucionario” que lanzó a Chile al centro del mundo. Asimismo, menciona el 11 de septiembre de 1973, no a través del bombardeo de la Moneda o la toma de poder por Augusto Pinochet, sino explicando metafóricamente que “un golpe de Estado barrió la democracia, los sueños y la ciencia”, como si se tratara también de otro sople de viento. A pesar de ciertas referencias más explícitas, el comentario es globalmente muy sugestivo.

El documental ofrece por una parte una reflexión sobre una catástrofe humana: la desaparición y eliminación de mujeres y hombres bajo la dictadura de Pinochet y por otra su percepción: la tragedia pinochetista y lo que desencadenó tanto en la historia colectiva como en sus repercusiones individuales. Todos los testimonios comparten la misma voluntad: la exploración de la memoria para vivir mejor y comprender el presente. González Flores afirma que para los vencedores “resultaba imperativo proponer un nuevo imaginario que sustituyese al anterior y que implantase nuevos referentes de orden y razón, para el segundo [grupo de los vencidos] recordar resultaba un proceso extraordinariamente doloroso. Porque si al recordar volvemos a ver y a sentir, ¿por qué retomar aquello que causa tanto dolor? ¿Por qué volver a ver aquello que deshizo nuestros afectos y destruyó nuestras vidas, cambiando nuestro destino para siempre?”. Su película va a sondear el tiempo, demostrando la omnipresencia del pasado. Así *Nostalgia* abarca una perspectiva universal (el tiempo, sus desajustes, su paso...), una dimensión nacional-colectiva e individual. Ofrece una cartografía de las memorias de Chile a partir de un lugar, el desierto de Atacama, a raíz de un acontecimiento trágico. Recordemos respecto de la memoria, la afirmación de Pierre Nora:

La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, (...) elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, (...) il y a autant de mémoires que de groupes; elle est, par nature, multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée<sup>2</sup>.

1 GONZÁLEZ FLORES, Laura, “La memoria como semántica de la oscuridad” in *Visible / Invisible tres fotografías durante la dictadura militar en Chile*, Mario Fonseca Velasco, Laura González Flores, Montserrat, Rojas Corradi, Montserrat (dir), in *Visible / Invisible tres fotografías durante la dictadura militar en Chile*, Santiago de Chile, OchoLibros, 2012, p.32.

2 NORA, Pierre, « Entre mémoire et Histoire », in *Les lieux de mémoires*, Pierre Nora (dir.), Paris, Gallimard, 1997, T.1, p.24-25.

El golpe de Estado va a contrastar con la visión nostálgica e idílica del Chile de su infancia. Surgen luego la violencia, los secuestros, asesinatos y desapariciones. Si nunca aparecen directamente en la pantalla, están profundamente presentes en la memoria de todos los testigos.

El director va a denunciar a lo largo de su film, las consecuencias de la desgracia ocurrida incluyendo la amnesia impuesta desde la dictadura pero nunca de manera frontal. Involucra al espectador gracias a diversos mecanismos y entretejiendo a sus personajes en un espacio ingrato a primera vista: el desierto de Atacama. Curiosamente este mismo desierto terminará cobrando vida al hacerse también protagonista de la película. Y es más, Guzmán afirma que “el desierto es el gran libro de la memoria”. Por eso, ofrece un acceso a la Historia: desde la Historia del Universo con los astrónomos, la prehistoria con los arqueólogos, el siglo XIX y XX a través de la explotación minera y finalmente la más reciente, la dictadura con los desaparecidos buscados por las mujeres. Así mismo se entrelazan microhistorias, micro relatos que se caracterizan por una unidad de espacio como en el teatro clásico, en el que la mirada se levanta hacia la vía láctea hasta tocarla gracias a unos telescopios sofisticados o en el que la mirada socava la arena, las piedras a la búsqueda de las huellas del pasado pero con palas cuando de las mujeres de Calama se trata. Se oponen en efecto dos herramientas de búsqueda que recalcan la polarización de la sociedad chilena: por una parte se le conceden medios sofisticados y costosos a la investigación científica de renombre y prestigio y así de la aparente oscuridad, emerge luz gracias a los observatorios blancos en medio del desierto y se hace la luz sobre estos avances; por otra parte se deja en la sombra la búsqueda de los desaparecidos de la dictadura, negándoseles cualquier tipo de ayuda a los Familiares de Detenidos Desaparecidos. Simboliza esta búsqueda una sombra, una mancha oscura en la vida e historia de Chile, al ninguneárseles sepulturas y el derecho a celebrar dignamente su memoria.

Entonces, si bien las memorias de las catástrofes son varias, empezando con la del director cuando evoca su juventud y su esperanza trastornada luego por el golpe de Estado, ¿de qué manera logra Patricio Guzmán entretejerlas hasta esbozar una memoria colectiva? Para responder a esta pregunta, nos proponemos en un primer momento estudiar a qué artefactos fílmicos recurre el director para luego estudiar luego a qué procedimientos acude en la transmisión de las memorias de las catástrofes.

## I. Filmar la catástrofe: ¿de qué medios se vale?

Si la materia de predilección de Guzmán es la memoria ¿cómo restituye en la imagen lo que ya no existe, lo que ya no está? ¿Cómo filma las memorias en el pasado? En *Nostalgia de la luz* convoca diferentes herramientas para restituir ese tiempo pasado lleno de heridas.

El punto inicial que le interesaba abordar eran las mujeres de Calama, su afán de verdad y justicia respecto de la memoria de sus desaparecidos.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Adoptaremos las siguientes definiciones de “desaparecido” ya que vienen a completarse: la del Diccionario Manual de la Lengua Española Vox. © 2007 Editorial Larousse: desaparecido, -da s. m. y f. / adj. Persona que se encuentra en paradero desconocido o muerta sin que se haya encontrado el cadáver, especialmente a causa de una catástrofe, un rapto, represión policial o acciones bélicas: desaparecido en

Sin embargo Guzmán le agregó otras perspectivas como lo veremos a continuación.

## 1. El tiempo : una constante en el film

Ahora bien, nacen a través de los diferentes testimonios, interrogaciones mutuas sobre el lugar del hombre en el universo, sobre el ciclo de la vida y de la muerte o sobre el paso infinito del tiempo. La búsqueda de la verdad respecto de un pasado más o menos lejano, personal o no. Cabe recalcar que este trabajo imprescindible sobre el pasado, le permite a cada uno de los personajes, contemplar el futuro. Y este proceso de apropiación de la memoria es fundamental para Guzmán en su afán de construir / recuperar la memoria de Chile, la de los “vencidos”.

### Tres tiempos entrelazados

La astronomía investiga sobre tiempos lejanos. La arqueología, pretende reconstituir la historia de la humanidad, o sea un pasado más remoto que el de la dictadura pero más cercano al de los astrónomos. Los arqueólogos están al acecho de huellas delicadas que el tiempo puede borrar (salvo justamente en Atacama). El tiempo, doloroso, de las mujeres es el de la dictadura, más reciente, y se topan constantemente con trabas al buscar a sus desaparecidos. Al privar a los desaparecidos de la posibilidad de un entierro, se les privó de

la posibilidad de inscribir la muerte dentro de una historia más global que incluyera la historia misma de la persona asesinada, la de sus familiares y la de la comunidad a la que pertenecía. Por eso la figura del desaparecido encierra la pretensión más radical del régimen dictatorial: adueñarse de la vida de las personas a partir de la sustracción de sus muertes<sup>4</sup>.

Así podemos comprender mejor la lucha y búsqueda desesperada pero vital de las mujeres que P. Nora también justifica así: « il est vrai que la raison d'être fondamentale d'un lieu de mémoire est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel (...) »<sup>5</sup>.

---

combate; son miles los desaparecidos durante la dictadura militar y la de la RAE © 2005: desaparecido, da = m. y f. Persona detenida y retenida ilegalmente por las fuerzas policiales o militares, de la que se desconoce el paradero.

4 *Terrorismo de Estado, Detenidos-desaparecidos*, Ministerio de Educación y Educación y Memoria, Argentina, 24 de marzo Día de la memoria por la Verdad y la Justicia, 2011, <http://educacionymemoria.educ.ar/primaria/13/terrorismo-de-estado/detenidos-desaparecidos/> [18/01/2016].

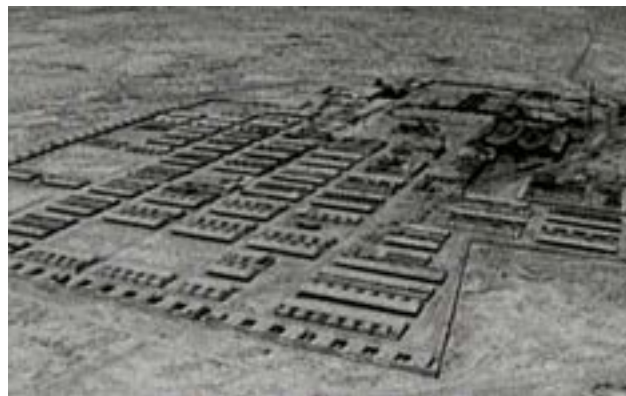
5 NORA, Pierre, op. cit. p.38.

## 2. Las Imágenes de archivos:

Guzmán recurre a imágenes de archivos en blanco y negro, cuyo uso es ilustrativo, son pruebas y recuerdos de un pasado remoto: las minas del siglo XIX y de los trabajadores explotados, el campamento de Chacabuco, las mujeres de Calama etc.



*Mineros del siglo XIX*



*Campamento de Chacabuco*

El tiempo en blanco y negro es un tiempo doloroso y “congelado”. El blanco y negro de los archivos se opone claramente al resto del film a color, remitiendo a un tiempo pasado distinto. Guzmán superpone de esta manera dos tiempos paralelos en su film, así como memorias diferentes.

En efecto existe obviamente “un estrecho vínculo entre memoria e imagen: los recuerdos pasan por nuestra conciencia como una imagen, y tal imagen opera como fotografía<sup>6</sup>”. Según Barthes, « La photographie ne dit pas (forcément) *ce qui n'est plus*, mais seulement et à coup sûr, *ce qui a été*<sup>7</sup> ». En efecto los ausentes se hacen más presentes gracias a ellas en la película. Son la prueba de un pasado, de la existencia innegable de un ser. Es el caso de José Saavedra, el hermano buscado, ausente pero presente gracias a la fotografía que lo prolonga en vida en una puesta en escena imaginada por Guzmán, como si fuera una lápida mortuoria que sin embargo le es justamente negada. En este caso la fotografía en blanco y negro recalca el tiempo pasado, la distancia recorrida y el recuerdo. En esta fotografía de José Saavedra, apenas una foto de identidad, si el *studium* del hermano es la de un joven de pelo medio largo, de un ser querido desaparecido, el *punctum* (ya no considerado como detalle sino caracterizado por su intensidad, el Tiempo) es la presencia de esta fotografía en medio de la inmensidad del desierto, recalcando una situación atroz y desgarradora por la casi imposibilidad de dar con su paradero y por tanto de comenzar un duelo.

6 ROJAS CORRADI, Montserrat, “Notas autobiográficas sobre la fotografía imaginaria”, in *Visible / Invisible tres fotografías durante la dictadura militar en Chile*, Mario Fonseca Velasco, Laura González, Montserrat, Rojas Corradi, Santiago de Chile, Ocho Libros, 2012, p.16.

7 BARTHES, Roland, *La chambre Claire Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1<sup>ère</sup> édition 1980, (éd 2008), p.133



Fotografía de José Saavedra

En cambio en la fotografía de los padres desaparecidos de Valentina, el *studium* es el recuerdo de un momento feliz, clásico quizás su boda, el *punctum* es la presencia de esta fotografía enmarcada en la casa, en el hogar, signo de un dolor superado y de que pudo haber un luto aunque fuera simbólico y la foto ocupa un lugar clásico (enmarcada o en un álbum) a diferencia de la de José Saavedra. La presencia de fotografías familiares (abuelos, padres, ella de niña) presentes en la secuencia sobre Valentina participó de la reconstrucción de su genealogía afectiva.



Genealogía afectiva de Valentina

### 3. Huellas y testimonios

Es a las “huellas” del pasado a las que Guzmán presta mayor atención. Filma los cuerpos de los mineros, las momias, las pinturas rupestres. Si algunas huellas de esta catástrofe resisten al paso del tiempo, otras están desapareciendo, han sido borradas, o quedan voluntariamente ocultas.

Los militares dismantelaron los pabellones de los campamentos de concentración. En los muros descarapelados de los barracones, los nombres de antiguos detenidos surgen medio borrados. Los cuerpos encontrados de los detenidos son conservados en unas cajas, como ocultos, y no



tienen aún derecho a una sepultura digna mientras el esqueleto de la ballena ocupa una amplia sala del museo en Santiago.



*Cajas con los restos de desaparecidos*



*Esqueleto de la ballena*

Esta manera de filmar las huellas del pasado refleja la reflexión sobre el trabajo de la memoria en Chile. Si el pasado lejano merece la atención -se cuidan sus huellas- el de la dictadura molesta -sus huellas se han vuelto invisibles-. Si bien Vicky Saavedra ha encontrado algunos fragmentos del cadáver de su hermano, la ubicación del resto de su cuerpo se desconoce. Frente a esta desaparición de las huellas de la dictadura, los testimonios de los personajes adquieren un valor inestimable. Solamente ellos, (las memorias de los “vencidos”) pueden restituir la historia que otros se esfuerzan por hacer olvidar.

## 4. Puestas en escena

Para darles más peso a estas historias personales e individuales, el cineasta pone en escena a sus personajes en unas condiciones particulares. Le pide por ejemplo a Miguel, el arquitecto de la memoria, que mida su departamento con sus pasos, así como lo hacía en los campos de detención durante la dictadura para poder testimoniar más adelante.



*Miguel Lawner, el arquitecto de la memoria*

A través de estas reconstituciones, Guzmán le permite al espectador representarse acciones que pertenecen a otra época. No se trata de imitar fielmente el pasado sino de efectuar una trasposición de esos recuerdos en el tiempo presente. Estas puestas en escena, respetuosas de cada uno, acompañan perfectamente los testimonios ya que liberan progresivamente el discurso de los testigos. A partir de recuerdos concretos, los personajes nos restituyen sus averiguaciones difíciles, sinuosas y evocan sus dolores y esperanzas. Para Guzmán esta manera de “poner en escena” es una forma de transmitir las memorias, no le basta filmar hechos sino también afectos.

## 5. La banda de sonido y la música

La imagen sola puede ser más que suficiente. En efecto las imágenes de la fosa común de Pisagüa forman parte de una secuencia cuyo único acompañamiento sonoro es el soplo tenue del viento. Se ha eliminado el comentario original ya que la violencia de las imágenes y lo que representan hacen innecesario cualquier discurso. El peso del silencio absoluto frente a la foto de los padres desaparecidos de Valentina es más elocuente que cualquier comentario para dar cuenta del dolor y de la catástrofe íntima.

El tono tranquilo y posado de Guzmán, guía al espectador, su voz no es didáctica, fría y distanciada como en los documentales clásicos. Aquí al contrario acompaña de manera posada la película y se instala suavemente para hacer participar al espectador de la poesía y de las imágenes grandiosas. Existe un constante equilibrio armonioso entre la voz en off, el silencio, la música y las imágenes estéticas que invitan a la contemplación.

## 6. La estética del documental poético

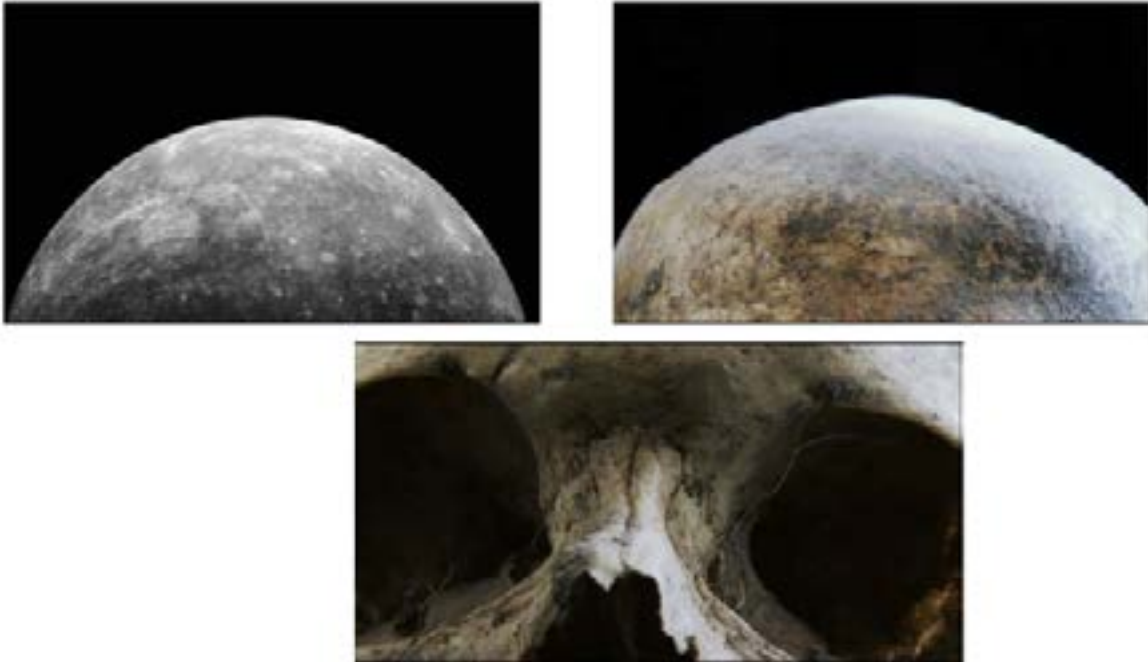
De hecho la estética que nos ofrece Guzmán viene a contra corriente de lo que se espera en una película sobre la catástrofe. En efecto domina en la película una poesía mágica a través de la combinación de imágenes bellísimas, la voz en off, analogías, metáforas etc.

“Creo [...] que la materia misma de la película viene de una serie de metáforas que se encontraban en el desierto antes de mi llegada. Las metáforas ya existían, yo sólo las he filmado <sup>8</sup>”. Al escuchar estas palabras, Frederick Wiseman le contestó a Patricio Guzmán que si las metáforas ya existían en el desierto, él sólo había sabido verlas y transformarlas en lenguaje. Lejos de utilizar como Wiseman “el método más directo, la observación”, Guzmán, escoge una opción aparentemente menos inmediata gracias a una película deliberadamente poética para hablar de la memoria.

Desde el inicio, el cineasta apunta una serie de resonancias o correspondencias que enlazan las diferentes dimensiones de su proyecto. Trabaja por analogías esencialmente visuales entre elementos que en un principio no tienen nada que ver. Conviene subrayar sus principios esenciales. Patricio Guzmán presenta por ejemplo a la pareja de Miguel y Anita como la metáfora de una sociedad chilena polarizada en torno a la cuestión de la memoria de la dictadura. Él, “arquitecto de la memoria”, representa a los chilenos que luchan por honrar la memoria de las víctimas y para que los verdugos sean condenados. Ella, padece la enfermedad de Alzheimer, y simboliza la voluntad de otra parte de la sociedad de olvidar, de enterrar el pasado. Esta pareja es el reflejo de las profundas divisiones aún presentes en la sociedad chilena, 25 años después del final de la dictadura. Al contrario, la pareja formada por los abuelos de Valentina, filmados frontalmente y como si fuera un retrato fotográfico, miran en silencio al espectador desafiándole y recordando que ellos no podrán ni quieren olvidar lo ocurrido. De la misma manera, mediante un juego de espejo y de inversión, son las estrellas escudriñadas por los astrónomos las que terminan por observar la Tierra y sus habitantes. En efecto, si los científicos tienen la mirada detenida en el cielo, buscan ante todo comprender el origen de la vida en la Tierra. El cineasta, al jugar constantemente con las escalas, se acerca a los objetos que filma alejándose luego para dar una visión de conjunto alternando con lo extremadamente pequeño y lo inmensamente grande.

---

8 « Conversation entre Frederick Wiseman et Patricio Guzmán. Paris, le 22 mars 2010 », in Dossier de presse de *Nostalgie de la lumière*, Pyramide Distribution (<http://distrib.pyramidefilms.com/node/404> ), [19/09/2016].

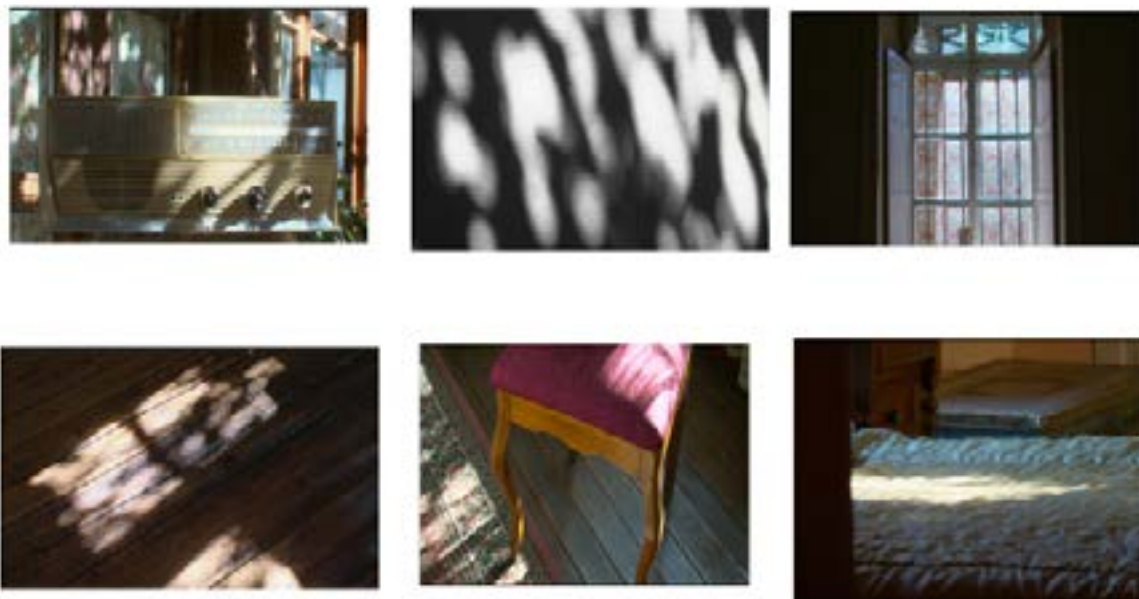


*Juego de escalas*

Así las trayectorias individuales de los personajes se inscriben tanto en la historia chilena como en la historia universal del cosmos.

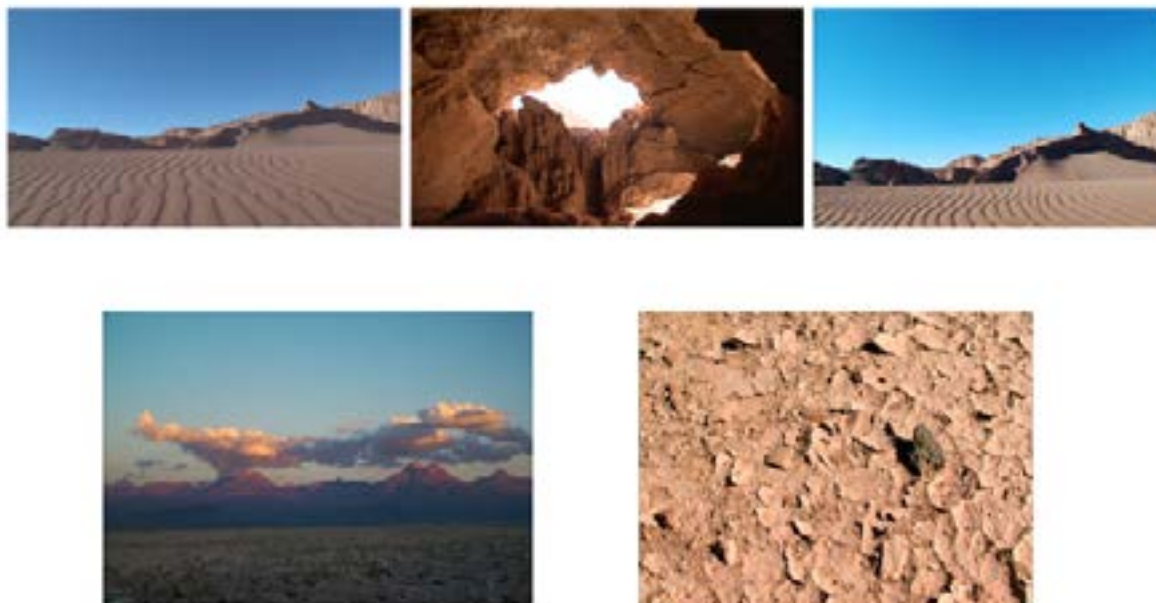
## 7. Un film sensorial

*Nostalgia de la luz* aparece en efecto como una película muy sensorial. Visualmente, los juegos de sombra y de luz,



*Recordando su infancia*

la omnipresencia de lo azul y de tonos ocres se hacen eco de las preguntas centrales que interrogan la verdad, la memoria, la percepción del tiempo que pasa, la vida y la muerte.



*Atacama*

Hacia el final del documental, Guzmán filma detenidamente los retratos de desaparecidos recogidos por dos fotógrafos chilenos, Claudio Pérez y Rodrigo Gómez, creadores de un mural inspirado justamente en un monumento memorial que celebra la Resistencia en Módena. El sol proyecta entonces las sombras de los árboles, que remiten a una infancia feliz (principio de la película), sobre los retratos que parecen amarilleados por el tiempo, sugiriendo que quedan zonas de sombra en la historia reciente de Chile.



*Retratos de desaparecidos (Claudio Pérez y Rodrigo Gómez)*

Falta mucho por terminar el trabajo de la memoria ya que la memoria de los desaparecidos no ha sido honrada como debería ser. Por otra parte, el documental juega constantemente sobre la oposición entre inmovilidad y movimiento, lo que puede simbolizar la inercia de las investigaciones de los personajes a pesar del tiempo que va pasando o aún la coexistencia de la vida y de la muerte. Varias transiciones en fundido encadenado hacen aparecer en sobreimpresión una especie de « polvo de estrellas ». Más allá de su dimensión estética, estas transiciones recuerdan una de las ideas de la película según la cual el hombre y las estrellas están hechos de la misma materia, recalcando la reflexión en torno al lugar del hombre en el universo. Este polvo de estrellas remite también a los minúsculos índices que las mujeres y los arqueólogos extraen del suelo.



### Polvos de estrellas

Guzmán crea también efectos sonoros que vienen a apoyar las ideas clave de su película como por ejemplo, la omnipresencia del viento que evoca el paso inexorable del tiempo. En el desierto, sólo se escuchan el silbido de este viento, los crujidos del suelo árido y de las pisadas en las piedras, lo que pone de relieve la soledad y el aislamiento de los personajes en sus avances. Por cierto, las escenas filmadas en los diferentes observatorios se oponen a la tranquilidad del desierto al restituir un ambiente sonoro atronador, por el ruido de las máquinas. Podemos relacionar este contraste con el hecho de que las investigaciones chilenas en el campo de la astronomía son alabadas, reconocidas y se habla mucho de ellas, mientras que las investigaciones por los familiares de los desaparecidos están bajo silencio y quedan calladas en Chile<sup>9</sup>.

9 « Comment est-il possible que les astronomes chiliens observent des étoiles qui sont à des millions d'années-lumière tandis que les enfants ne peuvent lire dans leurs manuels scolaires les événements qui se sont déroulés au Chili il y a à peine 30 ans ? » P. Guzmán, *Ibid.*

## 8. Una invitación a la contemplación

En fin, numerosos planos sobre los astros y el cielo estrellado acompañan el documental. Estos planos fijos de los astros en movimiento tienen una duración bastante larga y rompen con la noción tradicional de narración. Instalan un ritmo lento e invitan al espectador, a contemplar la belleza del cielo y a meditar a la vez sobre los testimonios de los personajes con los cuales alternan. El espectador no puede adoptar una posición pasiva de recepción al contrario, se le invita a participar de la reflexión del director.



*Una invitación a la contemplación*

## II. La transmisión de las memorias de las catástrofes

Convocar la memoria y luchar por su rescate es un acto de resistencia que se opone a la voluntad de amnesia impuesta por la dictadura y que perdura hasta hoy. Destaquemos entonces el papel fundamental de la memoria viva de los testigos directos. En *Nostalgia de la luz*, nueve testigos directos van a evocar la memoria del trauma. Rojas Corradi, al analizar el trabajo de tres fotografías bajo la dictadura de Pinochet, considera que el testimonio oral también llega de alguna manera a operar como un dispositivo fotográfico, “el recuerdo se despliega a partir de historias



individuales: el registro oral que va de persona a persona genera una memoria visual colectiva<sup>10</sup>". Y a esta labor se dedica precisamente Guzmán.

Los testigos "dialogan" con un Patricio Guzmán siempre fuera de campo. Entrevistados en su mayoría en plano fijo, frente a la cámara, (planos medio cortos) según un dispositivo clásico globalmente idéntico, ilustran perfectamente gracias a la diversidad de sus vivencias personales que legitiman su intervención, el entretejido de las pistas que la película va elaborando (astronomía, historia precolombina e historia reciente conyugadas siempre con el tema de la memoria). Las miradas profundas y directas de los sujetos captadas por Guzmán crean un verdadero espacio de intimidad entre ambos personajes situados de cada lado de la cámara y de la pantalla. Guzmán afirma justamente que "es necesario crear contactos íntimos, amistosos para ir ganando su confianza. Es necesario crear una especie de amistad, de comunión<sup>11</sup>".



Los nueve testigos

## 1. Los científicos

Gaspar Galaz: el astrónomo vuelto hacia el pasado.

10 ROJAS CORRADI, Montserrat, op.cit, p.21.

11 PUGIBET, Véronique et LATOURTE, Constance, "Entretien, Lumières sur la nostalgie", *Nostalgie de la lumière*, Paris, Lycéens et apprentis au cinéma, Transmettre le cinéma, CNC, 2015, p.4.

Es el primer entrevistado y el último en aparecer junto con Vicky et Violeta a las que invita a descubrir el observatorio y el telescopio, siguiendo una lógica unificadora. Este astrofísico demuestra con convicción que el presente no existe. Cuando se le pregunta sobre las mujeres en busca de sus familiares en la inmensidad del desierto, no puede evitar la comparación con el cielo infinito en el que la búsqueda de un familiar desaparecido sería igual de larga y desesperada. Se sentiría inevitablemente presa de una gran angustia frente a la inmensidad de la tarea.

Lautaro Núñez: el arqueólogo predestinado.

Sus conocimientos del desierto y de sus secretos le han permitido colaborar en la búsqueda de las mujeres ya que pudo guiarlas en la reconstitución de los hechos y de los cadáveres. Alega su conciencia y su ética para recordar que el país no puede y no debe olvidar a sus muertos.

George Preston: el astrónomo norteamericano.

Vulgariza en inglés el conocimiento científico movilizad para el documental. El hombre está hecho de la misma materia, el calcio, que el universo (los astros). No interviene sobre el caso de los desaparecidos. No se le pide que se sitúe respecto del dolor de las víctimas como a los otros dos.

## 2. Las víctimas de la dictadura

– Luis Henríquez: libre gracias a las estrellas.

Internado en Chacabuco, el campamento de concentración más grande bajo Pinochet, tomó ahí unas clases de astronomía. Pero pronto, prohibieron los militares estas clases por considerarlas peligrosas. Los nombres de los ex detenidos que señala y a quienes recuerda perfectamente, están aún inscritos en los muros descarapelados. Chacabuco ha sido abandonado pero no le impide a Luis, transmisor de Historia, recordar y testimoniar de este periodo oscuro; encarna la memoria viva del campamento.

– Miguel Lawner: el arquitecto de la memoria.

Supo aprovechar su mirada aguda y su experiencia de arquitecto para memorizar minuciosamente los cinco campamentos en los que estuvo preso. Pudo así testimoniar de lo que eran estos campamentos que los militares destruyeron creyendo que no dejaban ninguna huella, una manera de contribuir a la amnesia.

– Vicky Saavedra: la hermana perseverante.

Vicky evoca su doloroso caso. Gracias a su perseverancia, acabó por encontrar pedazos del cadáver de su hermano José: un pie aún calzado así como fragmentos de su cráneo. Solamente los militares responsables de desenterrar los cadáveres saben hoy día a dónde fue transportado el resto de estos cuerpos pero se niegan a comunicar esta información, lo que agudiza la polarización de la sociedad chilena. Por eso los muertos de Calama aún no pueden ser enterrados como debería ser negándoseles su lugar simbólico de memoria. Vicky se ha llevado lo que quedaba de José, un pie calzado, signo evidente de su fallecimiento. Es verdaderamente a partir de este momento cuando pudo emprender el trabajo de luto.

– Violeta Berríos: el símbolo de la lucha y de la resistencia.

Violeta provoca la empatía por su dignidad y su fuerza. Guzmán la filma en el desierto, sentada o a veces en movimiento a la búsqueda incesante de índices, agachándose, recogiendo algo y partiendo de nuevo incansablemente. La emoción la gana varias veces pero el director evita respetuosamente las escenas de desbordamiento lastimero. Como otros personajes, denuncia la amnesia que caracteriza una parte de la sociedad chilena y de las instituciones que consideran que para construir su futuro, Chile debe olvidar la dictadura y sus horrores. Esta memoria por más terrible, destructora y catastrófica que sea, forma parte de la historia chilena. La búsqueda de estas mujeres y su deseo de justicia molestan “somos la lepra de Chile, un problema para la sociedad” afirma Violeta.

### 3. Los expertos víctimas

– Víctor González: hijo del exilio.

Este joven ingeniero nació en Alemania donde se había exiliado su madre a causa de la dictadura. No ha vivido directamente bajo el régimen de Pinochet pero ha sufrido sus consecuencias: el desarraigo, la pérdida de referencias identitarias y culturales. Su madre por cierto trabaja también sobre el pasado pero de manera distinta. Exiliada bajo la dictadura, se dedica ahora a aliviar a ex detenidos torturados -oficialmente estimados a unos 30 000, serían otros tantos los que no presentaron una denuncia-. Denuncia el doble trauma vivido por estas mujeres: en efecto no solamente perdieron a sus seres queridos sino que se le suma el dolor de cruzarse con sus verdugos quienes, por falta de juicio, circulan con toda impunidad.

– Valentina Rodríguez: la astrónoma *resiliente*.

Es una muy joven astrofísica de rostro radiante. Afirma de entrada su identidad: “yo soy hija de padre y madre detenidos desaparecidos” (expresando de qué lado se sitúa). Sus abuelos (filmados en contra campo, inmóviles y callados mientras habla sin parar) fueron víctimas de un chantaje *corneliano* por parte de la policía de Pinochet, quien los detuvo cuando Valentina tenía un año, o bien confesaban dónde se encontraban los padres de Valentina, o bien iban a desaparecer a la bebida. Los abuelos accedieron a llevarlos a la casa y entregaron a la niña a los abuelos. Se siente muy cercana a sus abuelos, quienes la criaron y le transmitieron los valores de sus padres, de forma que a pesar de su ausencia los mantuvieron presentes. Mirar las estrellas le permitió “dar otra dimensión al tema del dolor, de la ausencia” (proceso de la *resiliencia*). Patricio Guzmán filma un largo plano fijo de la foto enmarcada de sus padres con un silencio total en la banda de sonido, luego la de los abuelos a color, luego ella de chiquita o sea una generación completa, imborrable que supo salir adelante a pesar del dolor de todos -los abuelos habían perdido a su hija-, pudo también superar el trauma y contemplar serenamente el porvenir, como lo manifiesta la ternura con la que está meciendo suavemente a su bebé. Su testimonio aparece al final de la película, aporta una nota de optimismo: gracias a la memoria asumida, uno puede reconstruirse a pesar del dolor pero es un largo proceso. Chile puede seguir su ejemplo.

## 4. Los desaparecidos y los muertos

Están omnipresentes en el desierto de Atacama y en la memoria de la mayoría de los personajes entrevistados. Por defecto su presencia se hace mediante el recuerdo, las evocaciones de los familiares o las fotografías, y también mediante la presencia de unos cuerpos incompletos. Y es que la memoria de la catástrofe recalca la permanencia de la muerte a lo largo del documental: los cuerpos anónimos y sin sepultura digna, como los de los mineros, son muertos que cayeron en el olvido y que yacen abandonados, expuestos a la intemperie en un cementerio en pleno desierto. El plano general seguido por un plano de conjunto magnifica este lugar de la muerte en medio de la nada. Otras imágenes se harán más tarde eco de estas últimas revelando un dedo, unos tobillos encadenados y unas manos retorcidas pertenecientes al cadáver de una víctima del régimen de Pinochet, encontrado en el momento del rodaje. Los cuerpos de los mártires de la dictadura ya no existen sino bajo la forma de fragmentos. No son más que cuerpos despedazados-destrozados.



*Los cuerpos despedazados-destrozados de las víctimas*

El contraste es inmenso respecto de otros cuerpos, también arrancados al desierto pero más enteros y bien conservados. Son las momias veneradas, vestidas y envueltas en una especie de sudario blanco puro; yacen en lugares protegidos, consagrados, los lugares “dominantes”, como diría P. Nora. Son clasificadas y consideradas como tesoros nacionales. En cambio los restos de unos desaparecidos yacen anónimos en unas cajas de cartón, sin sepultura digna. Mencionemos para terminar la calavera flotando y parecida a un astro, recordando la omnipresencia de la muerte y que somos calcio y que “polvo éramos, polvo seremos”.

## Conclusión

El cineasta señala una estrecha relación entre las víctimas provocando la empatía del espectador. Filma a sus personajes por separado (salvo al final ofreciendo tal vez una visión más optimista), dando así más fuerza y cuerpo a su testimonio conmovedor, su memoria única de la catástrofe y entretejiendo esta tela. Es gente que en un principio nada tiene que ver entre sí, pero a través de estos destinos entrelazados, resaltan más su dolor profundo y su trauma. El film oscila entre una memoria individual de la catástrofe vivida por las víctimas (dimensión afectiva) frente a un drama inesperado y una memoria colectiva evocada por los científicos más distanciados (pensamiento racional).

Así como Claude Lanzmann en *Shoah* (1985), Patricio Guzmán se apoya en los lugares, sus huellas y los testimonios de los sobrevivientes de la dictadura de Pinochet para restituir las memorias dolorosas de estos acontecimientos.

En *Nostalgia*, no hay memoria contraria (militares, pinochetistas, verdugos...) solamente tenemos un testimonio en el material adicional del DVD, el de un excomandante de las Fuerzas aéreas. Es el único “opositor” respecto de las memorias que todas convergen en el documental. Patricio Guzmán ofrece una Historia no oficial, la que no figura en los libros de textos, una contra-información característica del arte “basado en una aguda crítica de la *desinformación* que nos rodea<sup>12</sup>”.

*Nostalgia de la luz*, más allá de ser el título de un libro científico que el astrónomo Michel Cassé le cedió a Patricio Guzmán, se refiere a otra nostalgia lancinante en la película. Etimológicamente, la nostalgia, que provoca la melancolía, es el sufrimiento relacionado con la añoranza del país - vivido por los chilenos exiliados como Guzmán- y con el desarraigo- como en el caso de Víctor González- pero también puede ser el doloroso recuerdo de un pasado sin retorno. Y González Flores aclara precisamente en este sentido, la estrecha relación existente entre memoria, imagen y nostalgia:

no solo las comunidades en migración, sino todos nos relacionamos con la imagen a partir de la nostalgia: todas las imágenes podrían entenderse como *presencias-en-ausencia* [...] la fotografía constituye un objeto cultural que rebasa, por mucho, la dimensión de lo inteligible. Más que nostalgia, hay melancolía y, detrás de ésta, una profunda rabia: la *presencia-en-ausencia* nos obliga a enfrentar un hueco en la memoria no considerado por la historia<sup>13</sup>.

Esta nostalgia en todo caso está intrínsecamente relacionada con las memorias de las catástrofes en Chile.

## Corpus

*Nostalgie de la lumière*, DVD, Pyramide Vidéo, 2011.

12 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Arde la imagen*, México, Serieve, 2012, n°6, p.39.

13 GONZÁLEZ FLORES, Laura, op.cit. p.33

## Bibliographie

- AZALBERT, Nicolas, « Sous la terre comme au ciel », *Cahiers du cinéma*, n°661, novembre 2010, p. 52.
- BARTHES, Roland, *La chambre Claire Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1<sup>ère</sup> édition 1980, (éd 2008).
- « Conversation entre Frederick Wiseman et Patricio Guzmán. Paris, le 22 mars 2010 », Dossier de presse de *Nostalgie de la lumière*, Pyramide Distribution (<http://distrib.pyramidefilms.com/node/404>) [19/09/2016]
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Arde la imagen*, México, Serieve, 2012, n°6.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura, “La memoria como semántica de la oscuridad” in *Visible / Invisible tres fotografías durante la dictadura militar en Chile*, Mario Fonseca Velasco, Laura González Flores, Montserrat Rojas Corradi, Montserrat (dir.), in *Visible / Invisible tres fotografías durante la dictadura militar en Chile*, Santiago de Chile, OchoLibros, 2012.
- GUZMÁN, Patricio, su página <https://www.patricioguzman.com/es/> y la de *Nostalgia de la luz* <http://nostalgidelaluz.com/> [19/09/2016]
- JAMMET, Nathalie et JUHEL, Gwennoline, « Le Chili et ses femmes : un jaguar à allure de dinosaure », 12 décembre 2011, in L'archive ouverte HAL-SHS (Sciences de l'Homme et de la Société), [http://hal.inria.fr/docs/00/40/05/63/PDF/Le\\_Chili\\_et\\_ses\\_femmes.pdf](http://hal.inria.fr/docs/00/40/05/63/PDF/Le_Chili_et_ses_femmes.pdf) [19/09/2016]
- JEDLICKI, Fanny « Les exilés chiliens et l'affaire Pinochet. Retour et transmission de la mémoire », in *Cahiers de l'Urmis*, n°7, juin 2001, <http://urmis.revues.org/index15.html> [19/09/2016]
- PERGOUX-BAEZA, Catherine, « L'exil ou la question de la distance dans le documentaire *Nostalgie de la lumière* de Patricio Guzmán », in *Revue Numérique Quaina*, N°3, février 2012, <http://quaina.univ-angers.fr/revues/numero-3-2012/article/l-exil-ou-la-question-de-la> [19/09/2016].
- Portal educativo del Ministerio de Educación de la Argentina, Educ ar : <http://educacionymemoria.educ.ar/primaria/13/terrorismo-de-estado/detenidos-desaparecidos/> [18/01/2016].
- PUGIBET, Véronique y LATOURTE, Constance, “Entretien, Lumières sur la nostalgie”, *Nostalgie de la lumière*, Paris, Lycéens et apprentis au cinéma, Transmettre le cinéma, CNC, 2015.
- ROJAS CORRADI, Montserrat, “Notas autobiográficas sobre la fotografía imaginaria”, in *Visible / Invisible tres fotografías durante la dictadura militar en Chile*, Mario Fonseca Velasco, Laura González Flores, Montserrat Rojas Corradi, Santiago de Chile, OchoLibros, 2012.

# La casa de Goya en la Quinta del Sordo, en 1828

**Carlos Teixidor Cadenas (Conservador)**

*Instituto del Patrimonio Cultural de España (Madrid)*

**Resumen:** La gran maqueta o *modelo de Madrid*, del ingeniero militar León Gil de Palacio, se empezó a construir en 1828, el mismo año en que falleció Goya. Terminada en 1830, ha estado expuesta al público en sucesivos museos. El fotógrafo Jean (o Juan) Laurent realizó un reportaje del Museo de Artillería, de Madrid, hacia el año 1872, cuando la maqueta se exhibía allí. En 2015, tras la reapertura del Museo de Historia de Madrid, en esta maqueta se ha descubierto la verdadera casa de campo de Goya, que no estaba bien identificada. Aunque en miniatura, ahora disponemos de una fiel imagen de la vivienda en la que Francisco de Goya creó las *Pinturas Negras*. Posteriormente, sus descendientes ampliaron y transformaron la casa en un palacete. La exacta representación de la vivienda original, de la maqueta de 1828, permite descartar numerosas hipótesis erróneas sobre el lugar donde residió Goya. Era una modesta casa rural, de dos pisos.

**Palabras clave:** Francisco de Goya, *Pinturas Negras*, Madrid, maqueta, fotografía, Jean Laurent

**Résumé :** Le célèbre *modèle de Madrid*, la grande maquette de l'ingénieur militaire León Gil de Palacio, commença à prendre forme en 1828, l'année même où mourut Francisco Goya. Achevée en 1830, elle fut exposée au public dans différents musées. Le photographe Jean Laurent en fit un reportage photographique en 1872, alors que celle-ci était exposée au musée d'Artillerie de Madrid. En 2015, lors de la réouverture du Musée d'Histoire de Madrid, on a découvert que la véritable maison de campagne de Goya figurait sur cette maquette, alors qu'on ne l'avait pas identifiée jusqu'à cette date. Même si celle-ci s'y trouve représentée en miniatura, nous disposons d'une image authentique de la maison de Goya, où celui-ci réalisa le chef-d'œuvre des *Peintures Noires*. Plus tard, les héritiers du peintre agrandirent et transformèrent la maison.

La representación exacta de la demeure original sobre la maqueta de 1828 permite descartar de numerosas hipótesis erróneas sobre este lugar mítico donde vivió Goya. No se trataba en realidad de una modesta casa rural de dos plantas.

**Mots-clés :** Francisco de Goya, *Peintures Noires*, Madrid, maqueta, fotografía, Jean Laurent

---

El excepcional *Modelo de Madrid* guarda todavía algunos secretos. Uno de ellos fue revelado el año pasado, cuando varios investigadores publicamos unas primeras conclusiones<sup>1</sup>. Se divulgó que la casa de Francisco de Goya aparece junto al borde izquierdo de la maqueta, en los terrenos más elevados de la finca de la Quinta del Sordo, o Quinta de Goya, cerca del río Manzanares, aguas abajo del Puente de Segovia.

Con antiguos planos de la zona, se demuestra que esa era la vivienda del pintor. ¿Y cómo es posible que nadie se hubiese dado cuenta antes? La razón es que los estudiosos de Goya buscaban un palacete, pero la casa original era más sencilla. La nueva mansión la construyeron al lado los sucesores, que también debieron adquirir la lujosa fuente de mármol que aparece en dos grabados posteriores, ilustrando un libro de 1867 –y otro texto de 1877– de Charles Yriarte<sup>2</sup>. En ambos grabados vemos una edificación burguesa, cuya parte izquierda debería corresponder a la casa de Goya.

Los descendientes del pintor –su hijo Javier y su nieto Mariano– modificaron la fachada principal de la casa antigua, además de construir un nuevo palacete a su derecha. Los familiares camuflaron la casa original de Goya, para que no desentonase por su aspecto rural. Ampliaron ventanas, balcones y puertas, para armonizarlas con la fachada del ala derecha, resultando un conjunto con pretensiones nobiliarias. De esta manera, ni el mismísimo Francisco de Goya reconocería su vivienda, absolutamente transformada tras su muerte.

Los mejores expertos en Goya nunca pudieron reconocer la casa de la maqueta. Así, el desaparecido hispanista británico Nigel Glendinning, en 2004, escribió: “Es, desde luego, una lástima que la casa primitiva no aparezca en la maqueta de Madrid, construida en 1830 y conservada en el Museo Municipal, para que la viéramos de bulto, tal como era en tiempos de Goya”. Y como Glendinning era una gran autoridad académica, todos aceptaron su opinión.

---

1 TEIXIDOR CADENAS, Carlos, “La Quinta de Goya”, *Descubrir el Arte*, nº 201, noviembre 2015, págs. 18-24. RUIZ PADRÓN, Luis y GÁMIZ GORDO, Antonio, “Una casa sencilla en torno a dos patios”, *Descubrir el Arte*, nº 201, págs. 22-23.

2 YRIARTE, Charles, *Goya: Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre*, París, Henri Plon, 1867, pág. 91. YRIARTE, Charles, “Goya aquafortiste”, *L'Art*, París, 1877, vol. II, pág. 9.

3 GLENDINNING, Nigel, “Las Pinturas Negras de Goya y la Quinta del Sordo: Precisiones sobre las teorías de Juan José Junquera”, *Archivo Español de Arte*, julio-septiembre 2004, tomo LXXVII, nº 307, pág. 239.



## Identificación de la casa en la maqueta

A finales de 2014 abrió de nuevo sus puertas el antiguo Museo Municipal, hoy conocido oficialmente como *Museo de Historia de Madrid*. En mi primera visita, realizada expresamente para volver a ver la maqueta de Gil de Palacio<sup>4</sup>, me detuve largamente contemplando las terrazas del río Manzanares. Tenía la esperanza de encontrar la vivienda de Goya. En realidad ya estaba con este tema, para seguir mejorando el artículo “Quinta del Sordo”, de la Wikipedia en idioma español.

Teniendo memorizada la zona de los “Solares de Goya”, y la “Quinta de Goya”, tal como aparece rotulada en el plano de Facundo Cañada<sup>6</sup>, fue fácil reconocer en la maqueta el camino público que parte desde la glorieta del Puente de Segovia hacia el sur, junto a los lavaderos, en dirección hacia la ermita de San Isidro. Y antes de terminar los lavaderos, en la maqueta se ve perfectamente el comienzo del pequeño camino particular que asciende hacia el oeste, en los terrenos de la finca de Goya. ¿Y dónde termina ese camino ascendente? Finaliza ante una casa rural de dos pisos. Esa vivienda de campo mitad de recreo y mitad de labor tenía que ser la casa principal de la extensa finca o hacienda de Goya. ¡La Quinta de Goya!

Todo coincidía. Antes de llegar a la casa de Goya, junto al camino particular, en la maqueta se distingue una superficie circular con apariencia de era de trilla, pero que sería el espacio donde estuvo una noria, pues al lado vemos un estanque. Seguidamente encontramos un largo muro ascendente, que es decisivo para identificar la casa principal. Este muro o tapia, que delimita la finca, se encuentra en la misma posición que figura en varios planos de mediados del siglo XIX, como el *Plano de Madrid, edición del año de 1848*, publicado por Coello y Madoz<sup>7</sup>. Este plano es muy interesante, pues todavía representa aislada la casa original de Goya; aunque al lado también se esquematiza la nueva mansión o palacete de los descendientes.

Los principales elementos de la finca coinciden en la maqueta y en diversos planos, como el citado de 1848. El largo muro en línea recta, que cierra la finca al norte del camino ascendente, es el mejor indicador de la inmediata presencia de la casa donde residió Francisco de Goya. La casa identificada en la maqueta era la vivienda del pintor, pues no existía otra de dos plantas en su finca. Por otra parte, su inclusión tuvo que ser forzada, para no representarla incompleta. La posición de la casa está rotada respecto a los planos, con una orientación diferente, para montarla entera dentro de los límites de la maqueta. Todo apunta a que Gil de Palacio quiso expresamente colocar esta casa en su modelo, conociendo que había sido habitada por el célebre pintor.

---

4 ORTEGA VIDAL, Javier *et al.*, *Madrid 1830: La maqueta de León Gil de Palacio y su época*, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 2006.

5 “Quinta del Sordo”, Wikipedia: La enciclopedia libre. 1 de septiembre de 2016. <[https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Quinta\\_del\\_Sordo&oldid=93109785](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Quinta_del_Sordo&oldid=93109785)>.

6 *Plano de Madrid y pueblos colindantes al empezar el siglo XX*, por Facundo Cañada López, Comandante de la Guardia Civil. Dibujado y grabado por Andrés Bonilla. Fecha: 1900-1902.

7 *Plano de Madrid / Grabado en Madrid bajo la dirección de D. Juan Noguera; El contorno y la Topografía por Decorbie y Leclercq, la letra por Bacot*, edición del año de 1848, publicado por Francisco Coello y Pascual Madoz. Nota: “Este plano es reducción exacta del que forma parte de la colección de mapas que acompañan al Diccionario geográfico estadístico e histórico de España y sus posesiones de Ultramar”. Biblioteca Nacional de España.

## Importancia del descubrimiento de la casa original

A partir de este momento, ya no se podrá decir que los historiadores no han realizado su trabajo. Todavía en marzo de 2015, promocionando el libro de cómics o historietas *Goya (Les Grands Peintres)*<sup>8</sup>, centrado en los años en que el pintor vivió en la Quinta del Sordo, el guionista Olivier Bleys declaró: “Mezcla realidad con ficción. Como el trabajo de los historiadores del arte no ha respondido todas las preguntas, me tomo esa libertad<sup>9</sup>”. Y así dibujó a Goya atravesando el gran portal del palacete que construyeron sus descendientes. Todo un anacronismo, pues ahora vemos que no se corresponde con la casa de campo del pintor.

Respecto a la vivienda auténtica, de la maqueta de 1828-1830, sorprende que los *goyistas* más significativos –de todos los tiempos– no la encontrasen. La representación tridimensional de la casa está situada en el lugar apropiado, al final del camino ascendente, en una explanada dominando los terrenos de la *posesión* de Goya. Nadie supo seguir los indicios que nos habían dejado escritores como Imbert, en su libro *L'Espagne*<sup>10</sup>, publicado en 1875, señalando que a 150 metros del puente de Segovia, un pequeño sendero arbolado lleva a la Quinta de Goya: “A cent cinquante mètres environ du pont de Ségovie, au sud-ouest du chemin de la Ermita de San Isidro, un petit sentier bordé d'arbres conduit à la Quinta de Goya”. Aunque el propio Imbert a continuación escribió que la casa era de apariencia burguesa, pues su texto está escrito en 1873, casi 50 años después de que el pintor dejase de residir allí. Y buscando un palacete burgués nadie prestó atención a la casa original de Goya.

Para quien todavía tenga dudas sobre el verdadero aspecto de la vivienda de Goya, hay un artículo muy esclarecedor del año 1868, titulado “La Casa del Sordo”, escrito por Gregorio Cruzada Villaamil en la revista *El Arte en España*<sup>11</sup>, donde se dice literalmente:

No es en la actualidad lo que era, la Casa del Sordo, cuando Goya la construyó: nuestro artista mandó hacer una casita pequeña compuesta de planta baja y principal, pobremente fabricada y de muy poca superficie. A esta modesta mansión añadieron los descendientes de Goya más habitaciones con algún lujo construidas, y trasformaron la primitiva y pobre casa del artista en un palacio de modesto aspecto.

En 2016 es necesario que los especialistas en Goya examinen cuidadosamente la maqueta de Madrid, de Gil de Palacio. Sería deseable que el Museo Nacional del Prado se pronunciase sobre el hallazgo de la vivienda. El tema es muy importante, pues esa casa de dos pisos, por sí misma, rebata muchas teorías erróneas que se han difundido en las últimas décadas. Por ejemplo, un catedrático llegó a publicar que la casa de Goya tenía solamente una planta<sup>12</sup>, y que las *Pinturas Negras* las realizó su

8 BLEYS, Olivier y BOZONNET, Benjamin, *Les Grands Peintres : Goya*, Grenoble, Glénat, 2015, pág. 4.

9 ALBISU, Javier, “El tormento de Goya se hace cómic con dibujos del francés Bozonnet”, *Heraldo de Aragón*, 4 de marzo de 2015, pág. 58.

10 IMBERT, Pierre Léonce, *L'Espagne, splendeurs et misères; voyage artistique et pittoresque*, Paris, E. Plon et Cie, 1875, pág. 325.

11 CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, “La Casa del Sordo”, *El Arte en España*, Madrid, 1868, tomo VII, pág. 265. Biblioteca Nacional de España.

12 JUNQUERA, Juan José, “Los Goya: de la Quinta a Burdeos y vuelta”, *Archivo Español de Arte*, tomo LXXVI, 2003, n° 304, págs. 353-370.

hijo. Otros estudiosos, también con su mejor voluntad, dibujaron y publicaron planos incoherentes de la casa de Goya<sup>13</sup>, y muchos expertos los copiaron<sup>14</sup>.

Gracias a la casa original de la maqueta, se despejan también las dudas sobre el lugar exacto donde se realizaron las Pinturas Negras. Mirando hacia la fachada principal, que está orientada al río Manzanares, distinguimos una larga pared sin ventanas, en el extremo izquierdo de la planta baja. Solamente allí, en su cara interna, pudo pintarse una extensa obra como El aquelarre (o alternativamente, La romería de San Isidro). Goya dispuso de una pared libre, de cerca de seis metros, para crear El aquelarre. Esta pintura originalmente medía más de cinco metros<sup>15</sup>.

## Algunas fotografías de la Quinta de Goya y sus *Pinturas Negras*

En 1839, el pintor e inventor francés Louis Daguerre difundió el primer procedimiento fotográfico, llamado daguerrotipo (o daguerreotipo). En noviembre de ese mismo año, en Madrid se tomó una vista al daguerrotipo encuadrando el Palacio Real y su entorno, desde la orilla derecha del Manzanares, en un lugar muy próximo a la Quinta de Goya. Al igual que en muchos daguerrotipos, la imagen estaba invertida lateralmente, como en un espejo. Esta primera fotografía madrileña se conservó en la Facultad de Farmacia, pero en el siglo XX se destruyó. Actualmente solamente se dispone de una reproducción con la imagen borrosa, que se ha publicado en varios libros de Historia de la Fotografía<sup>16</sup>.

Otras vistas panorámicas del horizonte o perfil urbano de Madrid, con el Palacio Real, se tomaron cerca de la tapia de la posesión real de la Casa de Campo. El mejor ejemplo es la *Vista desde poniente*, realizada por Clifford hacia 1860<sup>17</sup>. Esas vistas pueden dar una idea aproximada del panorama que contempló el pintor Goya desde su finca, entre los años 1819 y 1824, antes de autoexiliarse en Burdeos. Pero lo cierto es que no se ha identificado o conservado ninguna fotografía temprana de la vivienda de la Quinta de Goya.

Todas las fotografías exteriores que conocemos de la Quinta muestran el palacete de los sucesores, tal como se encontraba a finales del siglo XIX, o bien antes del derribo de su fachada principal en 1909. Entonces la casa era propiedad del barón de Erlanger, un banquero con residencia en París, que había comprado la finca en 1873. Al año siguiente, este banquero encargó el arranque y traslado a lienzo de las pinturas murales de la casa, para llevárselas como cuadros. Y en la Exposición

13 GLENDINNING, Nigel, "Goya's Country House in Madrid: The Quinta del Sordo", *Apollo*, CXXIII, nº 288, Londres, Apollo Magazine Ltd, 1986, págs. 102-109.

14 ARNAIZ, José Manuel, *Las Pinturas Negras de Goya*, Madrid, Ediciones Antiquaria, 1996, pág. 16.

15 "Los frescos de Goya", *El Globo*, Madrid, 26 de julio de 1875. Este diario reseñó que el Sr. Martínez Cubells había conseguido trasladar El Aquelarre... "ya un hermoso lienzo de más de cinco metros de largo por uno y medio de alto. Representa una Asamblea de brujos y brujas".

16 LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Las fuentes de la memoria: Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, Barcelona y Madrid, Lunwerg Editores, 1989, pág. 16.

17 FONTANELLA, Lee, *Clifford en España: Un fotógrafo en la Corte de Isabel II*, Madrid, Ediciones El Viso, 1999, pág. 281.

Universal de 1878, en París, se exhibieron las Pinturas Negras en el Palacio del Trocadero<sup>18</sup>, en la Sección Española de Arte Retrospectivo.

El restaurador y pintor Salvador Martínez Cubells llevó a cabo la difícil operación de extraer las Pinturas Negras de los muros. En el proceso se acabó perforando las paredes de las salas, arruinando el ala izquierda de la casa, que se demolió hacia 1877. Pero lo más importante es que se pudo completar con relativo éxito el transporte a lienzo. Aunque en las zonas donde las pinturas resultaron dañadas, Martínez Cubells repintó esas faltas, basándose en las fotografías que tomó previamente Laurent.

En 1874, con gran destreza técnica, el fotógrafo J. Laurent reprodujo las 14 Pinturas Negras en dos salas de la casa, antes de su arranque de los muros<sup>19</sup>. Estas fotografías presentan una extraña iluminación, que no procede de las ventanas. Como era complicado fotografiar en interiores, Laurent tuvo que emplear iluminación eléctrica generada con un equipo portátil, mediante pilas o celdas electroquímicas de Bunsen<sup>20</sup>.

Volviendo al tema de la vivienda de Goya, resulta que Laurent realizó un reportaje en el antiguo Museo de Artillería, donde se exponía la maqueta de Madrid de Gil de Palacio. En la vista con el número de inventario 1543 de Laurent, de la primera sala, vemos en segundo término la famosa maqueta, tal como se encontraba hacia el año 1872. Observando con lupa el negativo original, o bien visualizando las digitalizaciones en alta calidad, se logra distinguir la casa de Goya. Todos los negativos de Laurent se conservan en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, en la Ciudad Universitaria de Madrid.

Por último, se ha identificado y publicado otra vista inédita del palacete de los descendientes de Goya, desde atrás<sup>21</sup>. La imagen original es una tarjeta postal antigua, impresa en fototipia hacia el año 1908. Lo más interesante es que el punto de vista casi coincide con la pintura titulada *La Casa del Sordo* o *La casa de Goya*, de Aureliano de Beruete, datada en 1907 y expuesta en el Museo del Prado.

A comienzos del siglo XX, poco quedaba de la antigua casa de Goya, que se fue derribando por partes. Primero desapareció el ala de las salas de las Pinturas Negras, tras su arranque de los muros. En 1875 estaba muy avanzado el traslado de las pinturas, aserrando paredes de adobe. Sobrevivió el palacete de los sucesores, hasta que en el verano de 1909 se demolió la crujía de la fachada principal. Todavía quedaron muros y restos de su parte trasera, pues así se distingue en fotografías de Otto Wunderlich, hacia los años 1917-1920, desde el Palacio Real<sup>22</sup>.

Urbanizada toda la zona, en 2016 se plantea una prospección y excavación arqueológica de los restos de la casa de Goya<sup>23</sup>. Coinciden varios investigadores en que los cimientos de los muros

18 WILSON-BAREAU, Juliet, "Unos feroces y fogosos frescos", *Descubrir el Arte*, nº 201, noviembre 2015, págs. 26-30.

19 TEIXIDOR CADENAS, Carlos, "Aragón y Goya en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 27, 2012, págs. 209-226.

20 ESTEBAN VEGA, Raquel, "Laurent y la luz eléctrica iluminan las Pinturas Negras", *Madrid Histórico*, nº 63, mayo-junio 2016, págs. 54-57.

21 REGO, Félix, *Puente de Segovia, Puerta del Ángel y Casa de Campo*, Madrid, Tempora, 2016, pág. 131.

22 Negativo de vidrio con número de inventario WUN-01306, de la Fototeca del IPCE.

23 LUIS MARIÑO, Susana de, "La arqueología de las Pinturas Negras: Redescubriendo la Quinta del Sordo", *Madrid Histórico*, nº 63, mayo-junio 2016, págs. 48-53.

del ala de las Pinturas Negras se encontrarían en unos jardines frente a la calle Doña Mencía, nº 3. Eso se deduce superponiendo planos del siglo XIX y actuales. Si en los próximos años se realiza la excavación, podríamos encontrarnos con grandes novedades.

Este artículo fue publicado por primera vez en TEIXIDOR CADENAS, Carlos, “La Quinta del Sordo en 1828”, *Madrid Histórico*, nº 63, mayo-junio 2016, págs. 40-47. Esta es una versión enriquecida.

## Bibliografía

- ARNAIZ, José Manuel, *Las Pinturas Negras de Goya*, Madrid, Ediciones Antiquaria, 1996.
- BLEYS, Olivier y BOZONNET, Benjamin, *Les Grands Peintres : Goya*, Grenoble, Glénat, 2015.
- DÍAZ FRANCÉS, Maite, *J. Laurent 1816-1886: Un fotógrafo entre el negocio y el arte*, Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016.
- IMBERT, Pierre Léonce, *L'Espagne, splendeurs et misères; voyage artistique et pittoresque*, París, E. Plon et Cie, 1875.
- ORTEGA VIDAL, Javier *et al.*, *Madrid 1830: La maqueta de León Gil de Palacio y su época*, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 2006.
- YRIARTE, Charles, *Goya : Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre*, París, Henri Plon, 1867.



## III/ Documents :





# Carlos Belmonte Grey

## Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

*El cine pastiche de Pablo Larraín: No*

**Resumen.** Esta entrevista se realizó el 24 de septiembre en el marco del 12 Festival de Cine de Zúrich. Pablo Larraín fue invitado para presentar su película *Jackie* dentro de la Selección Premieres de Gala. Larraín nació en Santiago de Chile en 1976, ha dirigido, entre otras, *No* (2012, nominada al Oscar), *El Club* (2015, Oso de Plata en el Festival de Berlín), *Neruda* (2016, presentada en La Quincena de Realizadores de Cannes) y la más reciente *Jackie* (2016, Mejor Guion en el Festival de Venecia).

**Resumé.** L'interview a été réalisée le 24 septembre lors du 12e Festival du Cinéma de Zurich. Pablo Larraín y avait été invité à présenter son film *Jackie* dans la Sélection Premières de Gala. Larraín, né à Santiago du Chili en 1976, a réalisé, entre autres, *No* (2012, nominée aux Oscars), *El Club* (2015, Ours d'Argent à la Berlinale), *Neruda* (2016, sélectionnée à la Quinzaines des réalisateurs de Cannes) et *Jackie* (2016, Prix du Meilleur Scénario au Festival de Venise).

---

**Carlos Belmonte Grey.** Yo te doy tres o cuatro nombres y tú me dices qué opinas o piensas de cada uno de ellos. Empezamos... Patricio Guzmán.

**Pablo Larraín.** Un maestro. Emmm, Patricio Guzmán ha hecho algo que es muy representativo de su generación y que es algo que yo jamás me atrevería a hacer. Patricio Guzmán ha hecho un cine que combina una perspectiva privada poética con la necesidad de comprender bien la importancia de la memoria ... Te digo eso porque Patricio Guzmán pertenece a la generación y a un tipo de cineasta que según como yo lo veo, es una opinión muy privada, hicieron y hacen un cine que intenta detonar una conciencia en el espectador, intenta ser un cine transformador desde el punto de vista ideológico. Patricio Guzmán, cuando hizo *La batalla de Chile* y cuando hizo *Nostalgia de la luz* por ejemplo, que era una película que me parece esencial y de una belleza incalculable, es

alguien que quiere de alguna manera generar una conciencia en el espectador, quiere que su cine sea transformador en quienes lo ven y que afecte, ojalá, la manera en que esa persona entiende el mundo. Y cierto que nuestra generación de cineastas lo que está haciendo es –de la cual yo soy parte, te estoy hablando de la generación chilena, y me puedo equivocar, pero desde mi punto de vista y lo que yo hago– sentar un problema. Y ver cómo la gente reacciona con eso. Entonces es distinto. Porque don Patricio lo que quiere hacer es que su cine provoque un cambio en quien lo está viendo, creo yo. Habría que preguntárselo a él si es así. Pero eso creo yo. Y lo que yo he intentado hacer con las películas que tienen una característica más política es solo observar el problema y a través de ejercicios más oblicuos y metafóricos establecer una dialéctica en torno a un peligro, digamos. Me interesa poner un personaje en una situación de riesgo y ver cómo ese personaje resuelve ese problema. Y en general son personajes que tienen menos conciencia política y eso tiene consecuencias en ellos, quizás no en *Neruda*, te hablo de la trilogía [*Tony Manero* 2008, *Post Mortem* 2010 y *No* 2012]. Son personajes arrastrados por su entorno, y lo que en las películas trato de observar es cómo ellos subsisten en ese entorno y cómo ellos se relacionan con ese entorno. En el fondo son personajes consecuencia. Y lo que me interesa observar es cómo se comportan en ese entorno. Entonces creo que estamos en barcos que tienen direcciones similares pero que son distintos. Y a mí me ha influenciado muchísimo, muchísimo su trabajo. Y además, él ha sido conmigo muy generoso, entonces es alguien a quien primero como artista lo admiro muchísimo y luego humanamente le tengo un cariño y un respeto muy elevado.

**CBG.** Entonces, ¿tú diferencias tu cine del de él en el tono político?

**PL.** No en el tono político sino que yo creo que Patricio al igual que otros cineastas de su generación, como por ejemplo Glauber Rocha o Costa-Gavras, eran personas que querían un cambio en el espectador, o sea querían que la experiencia del cine fuera una experiencia transformadora desde el punto de vista ideológico. Yo no intento hacer eso, intento sencillamente, como dice el subcomandante Marcos “invitar a la gente, invitar a todos a cargar un problema”. Hemos venido a traerles un problema e invitarlos a cargar con él. Que es lo que dice el subcomandante, yo tomo esa frase que me parece profundamente brechtiana. Para instaurar una aficción entorno a los temas.

**CBG** Entonces, en ese sentido, ¿*No* es más un documental, bueno una ficción casi documental a partir de lo actual o pretende ser un trabajo de memoria?

**PL.** Es un trabajo de memoria, pero es un trabajo que mezcla elementos historiográficos con la farsa, con la comedia negra, y con una tesis de comunicación política. La película señala que ganó el *No* pero hay una parte de ese triunfo que es del *Sí*. Porque hubo un modelo que se conservó, hubo una manera de entender el mundo que se conservó. Entonces, claro es un pastiche un poco para mí. En donde hay un personaje que está, que es invitado a ser parte del proceso político y, lo que me interesa a través de su manera de entender el mundo, es alguien que tiene una ideología humanista de izquierda pero que fue educado en un sistema capitalista. Entonces, de alguna manera, él representa un veneno que es el que mata a Pinochet, pero que es un veneno que el mismo Pinochet crea. Entonces produce una paradoja que es interesante, el personaje de Gael es eso. Es como “cría cuervos que te sacarán los ojos”. Pinochet puso un sistema y fue el mismo sistema que lo sacó. Y eso se hace metafóricamente a partir del personaje como el de René Saavedra.

**CBG.** En ese sentido tu pastiche, de mezclar lo historiográfico con el archivo y la ficción, ¿qué te pasa por la cabeza en el momento de estructurar la película y decirte en este momento creo que toca meter una imagen de archivo?

PL. Lo que pasa es que hay dos cosas: una que tiene que ver con la estética que remite a una época y a una manera de entender lo audiovisual, la narrativa audiovisual. Y esa estética tiene una técnica determinada. Pero toda estética conlleva una ética y es ahí donde las cosas se me hacen más interesantes. Y el uso de archivo tiene dos objetivos. Generar un juego de ilusión, para mí el cine se parece mucho al trabajo de los magos, cuando había uno que tiraba el cordelito y otro que movía la luz, el que tira el humo, entonces como que tú sabes que es una ilusión pero en algún momento eres capaz de entrar en ella. Y eso me parece muy bonito desde el punto de vista de la artesanía de cómo se hace. Y lo segundo es que cuando tú utilizas archivos reales, y eres capaz a través de una técnica generar archivo o material que es muy similar, de tal forma que uno ve que ya está yuxtapuesto se genera una sola idea. Lo que estás haciendo es una transfiguración del material en el tiempo. Y para mí hay mucha belleza en eso, porque es peligroso y se produce algo que tiene que ver con la fecha en que se hizo la película. Primero me gusta mucho que la película parezca como estar hecha en la época, eso es interesante. Y lo otro es que esa película –nosotros esa película la hicimos en el 2012– está basada en lo que pasó en el año 88, entonces yo sé lo que pasó. Todos quienes hicimos la película, Pedro –que la escribió– los actores, en fin el equipo que hizo la película sabemos lo que pasó en esos veintitantos años o treinta, no sé ya me pierdo... [cuenta] 24 años de distancia. Sabemos lo que pasó. Entonces uno tiene la ventaja de la historia. No, la distancia y la información. Yo sé lo que pasó. Sé que presidentes vinieron, cómo fue Chile, cómo fue la transición, cuál fue el peso que tuvo Pinochet hasta su muerte, cómo la impunidad fue tan fuerte y violenta hasta el día de hoy.

[Hace una digresión para comentar un artículo de la portada del periódico *El Mercurio*. En el artículo se habla de la intervención de Pinochet para evitar la extradición de Manuel Contreras, jefe de la DINA<sup>1</sup>: “Prácticamente quien ejecutaba todas las torturas”.]

[Continúa] Con eso te quiero decir que nosotros sabíamos muchas cosas. Pero hay una impunidad muy violenta. Cuando se tiene la ventaja de la historia y uno está haciendo una película de “época” creo que hay que entender que esa película se está haciendo desde esa fecha y que uno sabe lo que pasó. Porque me parece que el ejercicio de hacer ese tipo de trabajo donde tú intentas pensar como pensaron, vivir como vivieron, sentir como sintieron y hacer todo eso que lo haces, pero de alguna manera negándole ingenuidad de no saber qué pasó después, es muy raro. Por ejemplo en *Neruda* es lo mismo. En *Neruda* yo sé lo que pasó, él vivió en otra época, una época de soñadores, donde tenían otros sueños, otros ideales. La película se sitúa en 47-49 y está empezando la Guerra Fría, se acaba de acabar la Segunda Guerra Mundial, más de la mitad del mundo era comunista, es diez años antes de la Revolución Cubana. Su sueño era posible, llegar al poder. En el año 70 llegaron al poder, se conecta con *No*. Entonces, claro hay finalmente un ejercicio semiótico donde son puros símbolos que están en ficción, y eso me parece que es interesante y que hace que la película tenga algo que me sorprende mucho. Por ejemplo, lo que me comentas, de la universidad francesa, o que es una película que se utiliza en muchas universidades del mundo como una herramienta de marketing político o de ciencias políticas. Tiene distintos cruces en el mundo de la escuela. A mí la verdad me sorprendió muchísimo. Porque de ninguna manera uno intenta hacer la historia oficial de las cosas. Al contrario, lo que hacemos es hacer una película que trata de distintos temas. Y que no tenga la pretensión de ser una herramienta educacional. Si resulta siéndolo no está en mis manos, incluso me puede parecer que es bonito, interesante, pero no es la motivación. Uno no hace una película

---

1 Dirección de Inteligencia Nacional,

pensando que va a terminar siendo así. Porque creo que lo que intentamos hacer es hacer un cine que tenga cierto peligro. En donde los personajes cambien más o menos de alguna manera. Sí, son transfigurados por el entorno que es mucho más grande, como una avalancha que les pasa. Entonces de alguna manera son estudios de observación a partir de personajes que están en tránsito.

**CBG.** Entonces, ¿el efecto del mago ya no lo controlas tú?

**PL.** No. Tú haces todo ese efecto, yo no lo llamaría efecto, pero utilizas las herramientas del cine para diseminar una serie de potenciales accidentes. Para fabricar un accidente. Y obviamente un accidente no lo controla nadie. Pero sí su fabricación y creo que eso es interesante. Es más expansivo que clausurante.

**CBG.** ¿Vas a seguir trabajando con Gael?

**PL.** En este momento no tengo un proyecto, no con él sino que no tengo ningún otro proyecto. Estoy bastante exhausto y quiero terminar el proceso de acompañar estas dos películas [*Neruda* y *Jackie*] y luego empezar de nuevo y ver qué viene, cómo y qué y cuándo. Pero me encantaría trabajar con Gael, por supuesto. No es solo un gran actor y un gran artista sino que es un gran amigo, le tengo mucho respeto, es un actor político, es un actor que está pensando, que está activo y algo muy importante en el cine que es el misterio. Entonces Gael, aunque haga un personaje que diga todo lo que le pasa que exprese todo lo que siente de todo su entorno, igual lo miras y no sabes bien lo que está pasando. El misterio.

**CBG.** ¿Pablo Larraín, como cineasta seguirá trabajando con la memoria, la historia, el archivo...?

**PL.** No puedo evitar pensar que estamos en un planeta que se está mirando los pies. Que está todo el mundo pensando que estamos... que la humanidad es hoy y que el presente es hoy. Me cuesta entenderlo así, me parece importante y necesario abrir ciertas formas para entender nuestro comportamiento actual. No sé, si uno se distancia un poco y ve un poco la historia de la humanidad te das cuenta que la Segunda Guerra Mundial fue ayer. Y que las cosas no fueron hace mucho y que Cristo estuvo hace poco. Entonces mientras podamos intentar, entendernos a partir de ciertos procesos creo que puede ser interesante. Y sí, siento que como que la historia es un prólogo del presente. Y hay algo que me fascina, que es como una arbitrariedad muy grande la observación de ese pasado, se transforma en una especie de fantasmas perdidos. Está todo el mundo tratando de entender qué es esto, y por qué lo estamos haciendo. Y yo sigo creyendo que lo interesante es que uno intente encontrar algo que nunca va a encontrar. Es imposible encontrar y atrapar esa idea. Y el ejercicio de búsqueda me parece fascinante. Y creo que las películas tienen que ser así, o por lo menos yo lo intento. Que sean películas que dejen, que abran cosas y que no vengan a enseñarnos ni a dictarnos grandes cosas.





**IV / Comptes-rendus :**





Compte rendu de : da Silva,  
Alberto, *Genre et dictature dans le  
cinéma brésilien : les films d'Ana  
Carolina et Arnaldo Jabor*, Paris,  
Éditions Hispaniques, 2016

**Fernando Curopos**

Alberto da Silva vise, dans un travail pionnier dans le domaine des études de genre croisées avec les études de la culture audiovisuelle au Brésil, à démontrer, à partir de l'analyse minutieuse du cinéma d'Ana Carolina et Arnaldo Jabor, comment les facteurs économiques, sociaux et politiques ont agi sur le processus de définition des identités genrées durant la période de la dictature militaire (1964-1985).

Face à la conception conservatrice des rapports sociaux et de genre promus par les tenants du pouvoir, émerge, à partir des années 1970, un cinéma d'auteur où la famille patriarcale est mise à mal et où l'on assiste à une redéfinition des notions de genre et de sexualité. Bien que l'auteur élise les deux cinéastes mentionnés et analyse leur filmographie en regard, il n'en reste pas moins que les échos cinématographiques sont beaucoup plus vastes, toujours utilisés à propos, allant de la Nouvelle Vague française au *Cinema Novo*, du courant *tropicalista* aux films érotiques à petit budget (*pornochanchadas*) ou à leur version plus chic, notamment ceux avec « la vraie femme brésilienne » : Sônia Braga. D'ailleurs, Alberto da Silva laisse une place de choix aux actrices dans son ouvrage : aux côtés de Sônia Braga figurent également Leila Diniz et Norma Benguell. Néanmoins, si

la performance scénique et le parcours de ces deux actrices participent d'une reconfiguration du modèle féminin, Sônia Braga incarnera le stéréotype de la beauté latine à la sensualité brute, au cinéma comme dans les séries télévisées. Finalement, l'image médiatique de l'actrice se mélange au personnage et se prête aux projections du rêve masculin, en rattachant la représentation de la femme à la beauté et à la sensualité brésilienne mise en avant dans les *pornoanchadas* chics, des biens culturels exportés qui participent à la cristallisation du stéréotype.

Pour ses analyses, l'auteur part du présupposé issu des études culturelles, à savoir que les films « sont considérés comme des interactions entre un texte et un contexte de production et de réception » (Stuart Hall). Si les études culturelles, filmiques et de genre sont convoquées, comme l'indique l'horizon d'attente du titre, il s'avère que l'ouvrage est solidement étayé par un appareil critique lié à l'historiographie, ce qui ouvre d'intéressantes perspectives au lecteur. En effet, les représentations étudiées sont inscrites dans un processus historique déconstruit par Alberto da Silva. C'est ainsi que l'histoire coloniale est convoquée, notamment lorsqu'il s'agit d'évoquer les stéréotypes du *malandro* et de la *mulâtre*, sans néanmoins oublier le noyau historique autour duquel l'ouvrage se construit : la dictature militaire et sa « modernisation conservatrice ».

Ainsi, dans le Brésil urbain de la dictature, les cinéastes analysés font d'une pierre deux coups. Ils écornent le pouvoir en place à travers une critique du régime patriarcal et de l'institution familiale, également visés. Face au succès des comédies érotiques de l'époque, Ana Carolina va visiblement plus loin en introduisant des problématiques « féministes » liées au dressage du corps féminin et à la question de la subjectivité féminine, dans le but de repenser la logique du cinéma patriarcal. En effet, contrairement à la réification du corps féminin à l'œuvre dans le cinéma érotique, la cinéaste cherche, en déshabillant les corps de ses personnages, à mettre à nu leur subjectivité, créant ainsi une nouvelle mise en perspective des questions relatives à l'inscription du genre sur le corps.

Néanmoins, ce dressage des corps ne concerne pas que les femmes. Ainsi, l'auteur souligne comment on assiste à une crise de l'identité masculine, à la naissance d'un nouvel homme, en germe dans le mouvement tropicaliste – étudié avec pertinence – et mis en perspective dans le cinéma de Jabor notamment. Bien que s'opère, à travers la société de consommation, au Brésil comme dans d'autres sociétés occidentales, une érotisation du corps masculin, ces représentations se conjuguent malgré tout avec certaines références à la masculinité traditionnelle, des représentations opposées au féminin et aux stéréotypes de l'homosexualité, valorisant plutôt la virilité, la force et le sens de l'initiative en tant qu'attributs masculins.

C'est cette image stéréotypée que les cinéastes en question visent à ébranler. Dans une mise en scène sous forte influence de la psychanalyse, le personnage masculin va à la rencontre de soi, notamment de sa « féminité ». C'est ainsi que d'autres manières d'être un homme sont mises en évidence. L'introduction de l'homosexualité masculine dans le cinéma – comme dans le théâtre de Nelson Rodrigues – ainsi que l'analyse l'auteur, vise aussi à une reconfiguration des modèles de la masculinité, à faire de ce nouvel homme un « homme réconcilié ». Si l'expression n'est jamais utilisée – Elizabeth Badinter ne figure pas dans la bibliographie – l'appareil critique manipulé par Alberto da Silva dans le domaine des études de genre est conséquent, une bibliographie aussi bien écrite en français, qu'en anglais ou en portugais. Rien d'étonnant alors à ce que son analyse bifurque également vers les études *queer*, notamment lorsque la figure du travesti est analysée et envisagée comme une figure post-moderne. L'auteur souligne que, dans le cinéma de Jabor des années 80, le travesti offre

aux personnages masculins une double possibilité, celle d'un changement de modèle performatif, mais aussi une cible pour la projection de leurs désirs.

De la sorte, l'auteur ouvre d'autres pistes de travail, non seulement pour le cinéma de cette époque, mais aussi pour un cinéma beaucoup plus contemporain, ce que laisse présager les noms des cinéastes cités en conclusion.



# Compte rendu de : Pinto, Joaquim ; Leonel, Nuno, *Le Chant d'une île*, 2015, 1h43

**Fernando Curopos**

Plus connu comme ingénieur du son, ayant travaillé avec et pour des réalisateurs de premier plan (Manoel de Oliveira, João César Monteiro, Raul Ruiz, Werner Schroeder, André Téchiné, entre autres), Joaquim Pinto (1957-) n'en est pas moins un cinéaste reconnu au Portugal, ayant réalisé son premier film, *Uma Pedra no Bolso* (inédit en France), en 1988. Si sa filmographie n'est pas importante en quantité, son *Et Maintenant ? (E Agora ? Lembra-me, 2013)*, réalisé avec son mari Nuno Leonel, a été encensé par la critique et marque un tournant essentiel pour le cinéma portugais. En effet, ce journal intime narre la vie du couple, entre dans son intimité, affiche une homosexualité devenue aussi légitime (et naturelle) que l'hétérosexualité. Dans ce film, centré essentiellement sur Pinto, on apprend que le couple est séropositif, et c'est cette même maladie – qui apparaît pour la première fois de manière aussi explicite dans le cinéma portugais – qui a poussé le couple à quitter le rythme effréné de Lisbonne pour aller se ressourcer aux Açores, sur l'île de São Miguel, leur lieu de résidence durant quelques années.

*Le Chant d'une île*, version longue du documentaire *Rabo de Peixe*, tourné pour la télévision portugaise, est le résultat rétrospectif, en quelque sorte, de ce séjour, un hommage à une communauté de pêcheurs traditionnels du village de Rabo de Peixe mais aussi journal intime. Bien que l'objectif des deux réalisateurs soit de montrer une communauté en voie de transformation à cause de la pêche industrielle, il n'en reste pas moins que le regard porté sur ces hommes (les femmes n'apparaissent qu'à de rares occasions) laisse transparaître une érotisation des corps, notamment à travers un cadrage qui laisse entendre le désir de celui qui filme.

Documentaire engagé, les images et la voix off font état d'un militantisme évident contre le capitalisme prédateur qui épuise les ressources de la planète, le poisson en l'occurrence, exporté même par avion jusqu'au Japon. Néanmoins, *Le Chant d'une île* dépasse la catégorie figée dans laquelle il s'inscrit. En effet, si le documentaire qui lui sert de base date de 2003, le remontage de 2015, plus long, fait côtoyer des images à caractère anthropologiques avec des séquences plus poétiques et au lyrisme prononcé : et soudain, le jeune pêcheur novice « Preto » de devenir le fils de Zeus et d'un dauphin.

De plus, en filigrane, s'inscrit l'histoire d'amour des deux hommes qui ont réalisé ce film à quatre mains, comme d'autres par ailleurs, dont le très *queer* et désopilant documentaire culinaire *Com Cuspe e Jeito se Bota no Cu do Sujeito (Avec de la salive et avec doigté, dans le cul on la met, 1998)*. Lors d'une scène filmant les pêcheurs dans de frêles embarcations pour une pêche interdite autour de certains écueils en haute mer, Nuno Leonel (dont on découvre qu'il a appris la plongée sous-marine aux Açores) plonge, sous l'œil et la caméra de son compagnon, Joaquim Pinto. Et soudain, le réalisateur panique, laissant transparaître son angoisse, la peur de ne pas voir remonter l'être aimé, angoisse matérialisée à l'écran et en voix off par tout un imaginaire cinématographique lié aux monstres sous-marins, tiré du musée imaginaire de Joaquim Pinto. Ces images laissent alors transparaître l'amour et l'affect unissant les deux réalisateurs, un amour rendu visible et explicite dans *Et Maintenant ?*, car l'homosexualité n'est plus un tabou au Portugal, et le mariage entre personnes du même sexe un acquis dont Pinto et Leonel ont été parmi les premiers à profiter. En ce sens, nous pourrions considérer *Le Chant d'une île* comme un prequel, dont les silences et les non-dits, facilement décodables par les *queers*, laissent voir un « amour qui n'ose pas dire son nom » dans le Portugal de la fin du siècle (les images ont été filmées entre 1999 et 2001), alors pas toujours très sensible à la question homosexuelle, mais qui a radicalement changé aujourd'hui. Ce film en est la démonstration la plus évidente.

Compte rendu de : Manuelle  
Peloille, *Positionnement politique  
en temps de crise. Sur la réception  
du fascisme italien (1922-1929)*,  
Uzès, Inclinaison, 2015, 451 p.

**Hélène Dewaele**

Manuelle Peloille, Professeure de civilisation espagnole contemporaine à l'Université d'Angers, publie ici sa thèse de doctorat, commencée sous la direction du Professeur Carlos Serrano et achevée, en 2001, à l'Université de Bordeaux sous celle du Professeur Jean-Michel Desvois. Une anthologie de textes, analysés dans ce cadre, avait déjà fait l'objet d'une publication en espagnol, *Fascismo en ciernes*<sup>1</sup>, préfacée par José-Carlos Mainer. L'ouvrage comprend trois parties, précédées d'un prologue au lecteur français, d'une analyse du corpus des sources et d'une présentation de la méthode, suivies de 65 pages de citations en langue originale. On l'aura compris : il s'adresse autant au chercheur qu'au lecteur non-hispaniste. La première partie porte sur les débats suscités en Espagne par l'instauration du fascisme en Italie, de la Marche sur Rome, en octobre 1922, à la fin de la dictature du général Primo de Rivera. À travers l'analyse du fascisme, les intellectuels et publicistes espagnols s'interrogent sur les concepts de démocratie, de parlementarisme et sur le rôle de l'État, ce qui explique que certains libéraux soient un temps séduits par la formule mussolinienne dont les

---

<sup>1</sup> PELOILLE, Manuelle, *Fascismo en ciernes. España 1922-1930. Textos recuperados*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, 175 p.

contours institutionnels sont, à dessein, flous. En travaillant sur la réception du fascisme, Manuelle Peloille prend en considération son adhésion et sa condamnation, ainsi que toutes les ambiguïtés manifestées par un large spectre politique. La promotion du régime italien est le fait d'une propagande d'État, par le biais d'accords avec des éditeurs espagnols, de voyages organisés et de l'encadrement de correspondants de presse, dont le plus illustre est le collaborateur d'ABC, Rafael Sánchez Mazas. La deuxième partie met en évidence les réticences idéologiques des droites espagnoles par rapport au modèle italien, mais aussi la rivalité entre les deux pays en Méditerranée et en Amérique Latine. L'ouvrage s'inscrit donc dans le sillage des études sur la nature du régime de Primo de Rivera et sur l'influence de courants idéologiques autoritaires européens en Espagne, contribuant ainsi au débat historiographique sur l'existence d'une version espagnole du fascisme. Enfin, la troisième partie souligne l'importance de l'enjeu socialiste lorsqu'il s'agit de prendre position par rapport au modèle italien et montre son rôle de « repoussoir », entraînant les indécis à se prononcer en faveur du fascisme. À travers l'analyse de 1560 articles tirés de six quotidiens madrilènes (*ABC, El Debate, La Época, Heraldo de Madrid, La Libertad, El Sol*) et d'essais politiques contemporains à l'émergence du fascisme, Manuelle Peloille tente d'apporter des éléments de réponse aux deux questions qui présidaient à cette étude : quels sont les facteurs qui expliquent que le fascisme ne se soit pas implanté en Espagne dans les années vingt ? Et quels sont les critères qui poussent un intellectuel ou un publiciste espagnol à adhérer au fascisme ou à le rejeter ? La chercheuse montre la spécificité de la dictature de Primo de Rivera : un régime autoritaire, qui s'apparente davantage au prétorianisme du XIX<sup>e</sup> siècle qu'au modernisme fasciste ; un contexte social particulier en raison de la neutralité de l'Espagne lors de la première guerre mondiale ; un mouvement ouvrier divisé et réprimé par les *Somatenes* avant même la dictature. Le poids de l'armée et de l'Eglise catholique, qui défend une tradition politique autochtone, constitue, enfin, un frein à l'influence précoce du fascisme en Espagne. La publication en français de cette thèse présente, en substance, le double avantage de mettre à la portée des chercheurs une période historique méconnue en France, et de contribuer à l'étude comparée des régimes autoritaires dans l'entre-deux-guerres.



# De Lucas Javier, *Mediterráneo: El naufragio de Europa*

**Géraldine Galeote**

Référence : Valencia, Tirant Lo Blanch, Coll. Tirant Humanidades, 2015, 155 p.

Javier de Lucas est Professeur des Universités en philosophie du droit à l'Institut des Droits de l'Homme de l'Université de Valence (Espagne), dont il est le fondateur. Il est l'auteur de 20 livres et plus de 300 articles portant, pour la plupart, sur la question des droits fondamentaux et des processus migratoires. A l'heure où la question des réfugiés est devenue centrale dans les débats politiques et médiatiques, l'analyse critique qu'il nous propose dans cet ouvrage, sur le traitement de cette question par les Etats européens, revêt une importance cruciale. Ce livre est structuré en dix chapitres thématiques, qui mettent en exergue les différentes composantes de la problématique posée et offrent, non seulement une réflexion approfondie de chacun des aspects qui posent problème, mais aussi les voies à emprunter pour que cessent les violations des Droits de l'Homme dont sont victimes les réfugiés, sur la base d'une politique sécuritaire. Comme le souligne le Professeur Sami Naïr, qui a préfacé cet ouvrage, ce travail est un instrument précieux de compréhension de la tragédie migratoire dans lequel Javier de Lucas nous rappelle, avec son habituelle virtuosité intellectuelle, notre devoir de solidarité.

L'auteur démontre que les Etats européens abordent la question migratoire à partir d'une perspective erronée et réductrice en ne la traitant pas dans son entier- c'est-à-dire sous ses aspects culturels, idéologiques, économiques et politiques- et en s'attachant à créer une condition et un traitement différentiels des migrants. C'est cette conception basée sur la différence entre le *Nous* et le *Eux* qui sous-tend un traitement discriminatoire et la violation des droits fondamentaux, dans le but de maintenir un rapport de pouvoir entre dominés et dominants. Cette dynamique prend corps dans la création de ce que le Professeur Javier de Lucas qualifie d'« état d'exception permanent », qui porte

atteinte à l'Etat de droit en créant un espace de Non-Droit. Ce phénomène ne cesse de se renforcer du fait de la nouvelle conscience de vulnérabilité qui a émergé dans les Etats européens désormais frappés par les attentats, les migrants devenant alors les boucs émissaires dans un discours de la peur. Il s'agit de construire un ennemi identifiable à partir d'éléments culturels et religieux, c'est-à-dire à partir d'une lecture identitaire ethno-nationale, qui rend l'*Autre* socialement incompatible avec les sociétés occidentales. L'auteur dénonce ainsi cette vision manichéenne qui vise à faire des réfugiés une source de conflit et, *in fine*, un danger pour la sécurité et pour la cohésion sociale, en considérant que cette approche équivaldrait à reconnaître qu'il existe une réelle incapacité à mettre en place une démocratie plurielle et les principes universalistes de légitimité qui prévalent dans les Etats de droit. C'est pourquoi le Professeur Javier de Lucas croit en la nécessité urgente de resserrer les liens entre Etat de droit, démocratie et principe de solidarité afin de pouvoir mettre en œuvre une politique migratoire dans laquelle soient garantis le droit à la vie et le droit d'asile (Convention de Genève de 1951 et Protocole de New-York de 1966 ratifiés par tous les Etats membres de l'Union européenne). Ainsi, le principe de solidarité ne doit pas connaître une application aléatoire puisqu'il s'agit d'un principe juridique et non d'un simple devoir moral, tel qu'il est appréhendé à l'heure actuelle. En convoquant Kant, l'auteur souligne la nécessité de s'acheminer vers un droit cosmopolite qui serait transnational et donnerait lieu à une démocratie mondiale, basée sur le respect des droits fondamentaux pour tous. Or, les Etats membres de l'Union européenne s'obstinent à aborder la question migratoire depuis le seul prisme de la sécurité et de l'ordre public sans prendre en compte l'existence d'une nouvelle dynamique migratoire dans laquelle le nombre de réfugiés, et donc de personnes ayant le droit à une protection internationale, ne cesse de croître. Le Professeur Javier de Lucas insiste également sur la nécessité de penser une nouvelle politique sur le long terme, sur la base de nouvelles relations internationales et du co-développement.

La Méditerranée est devenue la frontière la plus dangereuse au monde et l'Europe la destination la plus redoutable pour les réfugiés. Cet ouvrage est une lecture essentielle pour comprendre la portée théorique et pratique de cette problématique.

Pour illustrer la situation des réfugiés, l'auteur cite un poème d'Eduardo Galeano, *Los nadie*, qui nous semble évocateur, et dont nous reproduisons la première strophe :

Sueñan las pulgas con comprarse un perro  
 Y sueñan los nadie con salir de pobres,  
 Que algún mágico día  
 Llueva de pronto la buena suerte,  
 Que llueva a cántaros la buena suerte;  
 Pero la buena suerte no llueve ayer,  
 Ni hoy, ni mañana, ni nunca,  
 Ni en llovizna cae del cielo la buena suerte.



**Ce dossier monographique propose d'analyser les processus de construction et d'élaboration des stéréotypes depuis une perspective transnationale mais également les processus de réappropriation (réception, incorporation et/ou manipulation). Ceci nous permettra d'analyser l'articulation entre les identités nationales et les identités régionales mais aussi celles de groupes. De même, nous interrogerons la notion de fracture au sein de ces identités. Cette recherche sera menée depuis une perspective transdisciplinaire.**

**ISSN : 2260-2534**

