

Memòria i ficció

La paradoxa d'un franquisme sense franquistes

Juan A. Ríos Carratalá

«La realitat a seques no agrada mai», afirmava un Rafael Azcona coneixedor de la reacció de l'espectador davant d'un espill on apareix reflectit sense el tractament de la ficció. La recepta del guionista era salpebrar els seus retrats amb dosis de caricatura i humor, les imprescindibles per arribar a una minoria capaç d'observar o reconèixer el seu entorn. El condiment no ocultava en aquestes ocasions el sabor original dels ingredients. Al contrari, els ressaltava amb la pretensió que foren apetitosos per a uns paladars que només acceptaven allò homologat per la incipient cultura de l'espectacle. Al cap d'algunes dècades, quan aquelles pel·lícules en blanc i negre s'han convertit en matèria d'estudi, la progressió d'aquesta cultura ha resultat espectacular, valga la re-

dundància. Les conseqüències són múltiples i heterogènies, però convindria destacar la gradual desaparició dels sabors originals en les «assaonades invencions». La barreja de condiments ara resulta excessiva d'acord amb una cultura de l'abundància aparent. L'estómac queda saciat amb extravagants combinacions, però alhora tendeixen a desaparèixer aquells sabors que, per la seua varietat, permeten donar compte d'una realitat la lògica de la qual a penes respon a l'oci i l'entreteniment; és a dir, els objectius d'una cultura de l'espectacle disposada a rendibilitzar qualsevol índex de realisme.

L'omnipresència d'aquesta cultura és tan aclaparadora com la seua voluntat de passar desapercebuda. La tàctica de l'ocultació la comparteix amb una publicitat que per mitjans més explícits també procura abandonar els seus desgastats reductes, mancats de credibilitat, per incrustar-se en qualsevol manifestació comunicativa. L'objectiu d'ambdues és evitar que el destinatari siga conscient de trobar-se davant d'«una il·lusió de realitat». Aquesta dissimulació dels mitjans de comunicació a penes cap en circuits com els multicines dels centres comercials, allà on entre crispetes i altres consumibles resulta complicat recordar les funcions que en el passat exercia el «setè art». Aquesta denominació pareix pedant i ha caigut en desús perquè recorda un

Juan Antonio Ríos Carratalá és catedràtic de Literatura Espanyola a la Universitat d'Alacant. És autor, entre altres, dels següents llibres relacionats amb la història del franquisme: *La sonrisa del inútil. Imágenes de un pasado cercano* (2007), *Usted puede ser feliz. La felicidad en la cultura del franquismo* (2013) i *Nos vemos en Chicote... Imágenes del cinismo y el silencio* (en premsa). Recentment ha publicat, així mateix, *La mirada del documental. Memoria e imposturas* (Alacant, 2014). Una primera versió d'aquest article es va presentar al Congrés Internacional «Història i Poètiques de la Memòria: La violència política en la representació del franquisme» que es va celebrar a la Universitat d'Alacant (20-22 de novembre de 2014).

concepte, l'art, vinculat amb la cultura i el coneixement, tots dos d'escassa o nul·la rendibilitat per aquells que promouen els espectacles estrenats simultàniament en milers de pantalles.

L'obvietat d'aquest canvi cap a un progressiu monopoli d'allò espectacular en les pantalles comercials no necessita proves. Ni tan sols val la pena citar meritòries excepcions, igual que resulta inútil la malenconia dels que vam conèixer un cinema més divers que coexistia amb una televisió pública, encara franquista. No obstant això, «els mercats» utilitzen diferents tàctiques i encara queden uns altres àmbits on l'espectador / consumidor manté la il·lusió de trobar-se davant d'un reflex de la realitat. Així succeeix en els programes informatius dels mitjans de comunicació, fins i tot en una premsa cada dia més òrfena d'informació per la seua escassa rendibilitat i procliu a la ficció de l'espectacle.

El lector atent d'aquests diaris o l'espectador conscient corren el risc de quedar perplexos davant la disparitat entre el producte servit i allò contractat, se suposa, com a consumidors. Els sumaris dels telenotícies semblen estar redactats per guionistes o, almenys, periodistes obediets a les regles de l'espectacle destinat a l'entreteniment. Les excepcions són tan aïllades com fugaces i meritòries, perquè s'enfronten a la indiferència del telespectador. L'objectiu omnipresent d'aconseguir una major quota de pantalla o de sobreviure a la competència no passa per facilitar més informació, un producte car i complex, sinó per fer-la entretinguda mitjançant recursos de la ficció que són barats, senzills i agraïts pels espectadors. Per aquest motiu alguns programes concebuts com a espectacles contenen més informació que uns altres englobats sota

el rètol, tan equívoc en l'actualitat, d'informatius.

La tendència ve de lluny, no és pas específica d'Espanya i també es troba entre les obvietats davant les quals resulta difícil proposar alternatives. El consumidor demana un producte entretingut, digerible i barat, mentre que la possibilitat d'una informació rigorosa i ajustada a la realitat seria complexa, de problemàtica comprensió i cara. La competència entre les dues opcions és impossible en una economia de mercat, però subsisteix el problema d'ajustar la realitat de la demanda a la suposada oferta. La solució, pròpia de l'actual fase del capitalisme, és similar a la d'uns altres àmbits del consum sempre personalitzat: proporcionar un sucedani amb l'entretinguda aparença de l'original, fins i tot amb el seu corresponent segell de qualitat. El destinatari queda així satisfet perquè imagina que la seua demanda, tan limitada en matèries d'un coneixement al marge de l'entreteniment, es correspon amb una oferta capaç d'informar.

La investigació universitària també respon a les lleis de l'oferta i la demanda, aspira a ser avaluada per una agència amb criteris d'homologació i procura no tacar-se amb les obvietats de la quotidianitat. Les conclusions sobre aquests fenòmens salten a la vista, encara que siguin misteris insondables per a la majoria dels alumnes. De la resta de la població, millor seria callar per no compartir la xafogor. El nivell acadèmic encara marca diferències. No obstant això, aquesta omnipresència de la cultura de l'espectacle i l'entreteniment també s'ha traslladat a les aules, resulta apreciada pels pedagogs del pensament dèbil i condiciona les tasques d'investigació, almenys la difusió d'aquestes, gairebé sempre minoritària i fins i tot testimonial.

Les paradoxes abunden en el nostre entorn. L'omnipresència de la ficció com a suport de l'esmentada cultura coexisteix amb la devaluació del paper que tradicionalment se li atribueix. Els escriptors i els cineastes han quedat relegats a les pàgines de cultura dels diaris, aquells que les mantenen amb un mínim de dignitat, a l'espera de passar a les d'oci, estil de vida i espectacles juntament amb les seues obres. A aquestes altures de la postmodernitat, resulta quimèric imaginar una polèmica ideològica o política a partir de l'estrena d'una pel·lícula o un drama. Els temps de l'*Electra* galdosiana o la *Viridiana* de Luis Buñuel han quedat sepultats per una indiferència social que els optimistes confonen amb la tolerància. Els avenços en la llibertat d'expressió han estat notables des d'aquells homenatges o prohibicions, però el fonamental d'aquest procés és la conversió del teatre i el cinema, també la literatura, en un producte majoritàriament destinat a satisfer l'oci mitjançant l'entreteniment. Sempre ha estat així i no cal lamentar suposades pèrdues per encoratjar la nostàlgia. La diferència és que anem camí que ara només siga així. Qualsevol obra amb plantejaments crítics o «antisistema» podrà divulgar-se sense problemes de censura, però en un espai mercantilitzat on al factor minoritari del producte s'hi afegeix la intranscendència de l'oci que condiona la relació entre l'oferta i la demanda. En aquest marc, l'obra pot aconseguir una certa rellevància comercial i crítica, però mai no es convertirà en una manifestació que meresci una reacció cívica o política. Aquestes creacions dels escriptors, cineastes, músics... han estat relegades a la condició de símptoma o de referent en el millor dels casos, no mai de causa.

La ficció ha quedat devaluada allà on sempre ha estat present d'acord amb la seua naturalesa, però s'ha estès a altres àmbits en què la seua presència ni tan sols sembla procedent. Els meus primers llibres van abordar temes literaris, teatrals i cinematogràfics; és a dir, els mateixos de qui procura conèixer les regles de la ficció en les seues manifestacions tradicionals. No obstant això, la translació de mecanismes similars a altres àmbits m'ha portat a ocupar-me de temes aliens a la meua àrea de coneixement. L'objectiu roman inalterable: desentranyar com la ficció manipula la realitat per facilitar-ne o dificultar-ne el coneixement. El problema és que el carnet de manipulador d'aquests aliments només l'exhibeixen els creadors, aquells que justifiquen la nostra àrea de coneixement filològic, mentre que molts altres subjectes realitzen la mateixa tasca sense la corresponent autorització, de manera clandestina i sempre dissimulada, perquè el procés és tan obvi com mancat de regulació mitjançant contracte. El consumidor d'aquests menjars ben envasats, però sense etiqueta, ignora quins passos s'han fet durant la seua elaboració i, a més, queda indefens davant els fraus del fabricant. Així, les esporàdiques reclamacions cometen l'error de demanar veracitat a la ficció i a penes sovintegen, més enllà de les disputes entre diaris o cadenes per les quotes de mercat, perquè el consumidor sol estar entretingut i sadollat.

Aquesta tendència a utilitzar la ficció dista molt de ser intrínsecament perversa i s'ha estès a la investigació universitària, sobretot quan aconsegueix ser divulgada a través dels mitjans de comunicació. Un assaig és el fruit de moltes hores dedicades a la reflexió, però reduït a un titular periodístic, que pretenga captar l'atenció del

lector mitjançant el subratllat d'allò espectacular, pot ser motiu d'una ficció –no s'ha de confondre amb la tergiversació– capaç de provocar la perplexitat i la frustració de l'investigador. El preu de la divulgació sembla inevitable. Sempre hi haurà temps de culpabilitzar els periodistes. Mentrestant, resulta improbable trobar un col·lega reticent a pagar en forma de titulars erronis o ficticis, però espectaculars. Aquesta actitud derivaria en aïllament i anonimat, dues circumstàncies negatives per a qualsevol investigació. El veritable problema sorgeix quan el contagi de la ficció, amb l'obligatòria manipulació per a la seua conversió en un producte homologable a la societat de l'espectacle, afecta l'elecció dels nostres objectius com a investigadors i al tractament dels materials documentals o bibliogràfics.

Els exemples d'aquesta tendència s'estenen a diferents àrees de coneixement que procuren la seua visibilitat en la societat de l'espectacle. Les conseqüències en són múltiples i heterogènies. En l'àmbit que ens resulta proper, per l'orientació dels nostres últims treballs, les percebem en aquells que aborden la memòria històrica sense valorar l'enorme influència de la ficció en l'elaboració i difusió que en fan. Aquest error no sembla generalitzat en l'àmbit universitari gràcies a unes quantes aportacions bibliogràfiques, però encara és freqüent en uns altres agents d'aquesta memòria (associacions, col·lectius...) i hauria de ser un motiu de reflexió. No tant perquè l'ús de la ficció siga improcedent de cara a la recuperació de la memòria, al contrari, sinó perquè aquesta barreja de perfils desdibuixats parteix de la inconsciència de qui la realitza.

La constatació d'aquestes circumstàncies es troba a la base d'una monografia –*La mirada del documental. Memòries i impos-*

tures (Alacant, UA, 2014)– en què analitze diversos documentals sobre episodis històrics relacionats amb el període franquista. El denominador comú de la tasca remet a una barreja de violència, impostures i mediocritat, però també hi ha la dificultat de traçar la frontera entre la Història i la ficció. El tema mereix anàlisis específiques per als diferents casos, mentre es constata en termes generals fins a quin punt aquests materials cinematogràfics alimenten la memòria històrica de l'espectador. El procés es realitza gràcies a recursos que, en allò fonamental, a penes es diferencien dels propis d'un cinema de ficció.

La conclusió és recurrent en una bibliografia sobre el gènere documental que qüestiona la separació entre aquest i unes altres manifestacions cinematogràfiques. El repte per a l'investigador no és reiterar aquesta obvietat, sinó aplicar les conseqüències a casos concrets de la «no-ficció». La denominació resulta més voluntariosa que exacta quan abandonem el camp de les sèries divulgatives, que també recorren a materials de ficció per la seua notable eficàcia. La inevitable barreja dels documentals directament relacionats amb la memòria històrica requereix, en qualsevol cas, el coneixement dels personatges o episodis en els quals se centren aquests treballs i, al mateix temps, l'anàlisi de la recreació en un marc on la ficció imposa les seues lleis. L'encert dels directors no consisteix a esquivar aquest imperatiu consubstancial amb el possible atractiu de les seues obres de cara a l'espectador, sinó a actuar sent conscients del conjunt de manipulacions que implica, des de la tasca de documentació fins a la realització.

L'esmentat llibre és també una guia docent, encara que allunyada de la burocratitzada formulació en els plans d'estudi.

Les seues anàlisis proporcionen pautes per encoratjar la possibilitat d'impartir un curs sobre la violència i diverses impostures durant el franquisme a partir de documentals. La utilització d'aquests materials a les aules és tan lícita com freqüent, però sovint el professorat no repara en el seu caràcter específic. D'ací que aquestes obres cinematogràfiques siguen presentades com una mera il·lustració de la Història. L'error és greu, a més d'obvi, però l'alternativa és complexa, requereix molta dedicació i només és viable des d'un coneixement de la ficció que, per desgràcia, no s'aconsegueix amb l'ajuda d'un manual. S'hi imposa la col·laboració entre investigadors de diferents àrees s'imposa, però també la necessitat d'endinsar-nos en camps de treball poc o gens parcel·lats.

Aquestes iniciatives es justifiquen per la realitat de la nostra cultura, però comporten riscos per als investigadors perquè, a més de difuminar l'objectiu, suposen una tasca en què l'observació i la intuïció prevalen sobre qualsevol metodologia. Aquesta queda reduïda a la solució –sobre la marxa– de problemes concrets i mai no permet la seguretat d'un punt de partida amb meta prefixada. El repte és suggestiu si confiem en el poder de l'observació gràcies a l'experiència acumulada durant dècades i, en el meu cas, m'ha portat a la Història sense abandonar la ficció. El camí es justifica no tant per la utilització d'obres literàries o cinematogràfiques per al coneixement històric –una pràctica amb una llarga tradició–, sinó perquè de manera cada vegada més acusada i complexa per la irrupció de nous llenguatges, la Història ens arriba convertida en un relat ple de recursos de la ficció.

El fenomen ve de lluny i va ser un dels punts de partida d'*Usted puede ser feliz*

(Barcelona, Ariel, 2013), un assaig dedicat al concepte o la consigna de la felicitat en la cultura del franquisme. El capítol final se centra en el 23-F: el colp d'Estat, com ja explicà Javier Cercas en *Anatomia de un instante* (Barcelona, Mondadori, 2009), no s'ha d'abordar des de la novel·la. Al marge d'allò que efectivament ha passat al voltant de l'episodi històric, el coneixement socialitzat d'aquest ha derivat en un relat col·lectiu i de ficció, assentat en la memòria dels espanyols i eficaç com a desenllaç que aclareix les incògnites del lector predisposat a la felicitat de la certesa. La possibilitat de concebre una nova ficció sobre el 23-F condueix a un excessiu reduccionisme pel que fa a la complexitat de la Història. Aquesta limitació també es percep en diferents obres periodístiques, documentals televisius i altres referències que han contribuït a convertir l'episodi en una ficció d'autoria col·lectiva. L'empobridor resultat no sempre és causat per una voluntat manipuladora o d'ocultació, ja que les fonts mateixes, tan escassament rigoroses d'acord amb els criteris de la historiografia, el propicien. L'alternativa de Javier Cercas és una tasca d'interpretació que, sense renunciar als procediments literaris, soluciona la manca de materials propis de la investigació històrica mitjançant la lògica de l'observació.

La polèmica provocada per l'emissió del fals documental titulat *Operación Palace* (La Sexta, 2014), de Jordi Évole, va provar fins a quin punt els espanyols ignoren el paper de la ficció en el seu coneixement del 23-F. L'escàndol per a molts no ha estat un relat col·lectiu que durant dècades ha pretès aclarir dubtes i neutralitzar preguntes, sinó la iniciativa d'una cadena de televisió que, mitjançant una reconeguda ficció, semblava la possibilitat d'aquests mateixos dubtes

o, el que és més important, mostrava la facilitat amb què poden ser sembrats quan el coneixement de la Història no tanca el pas a la ficció. La ira dels detractors de Jordi Évole va ser la pròpia de qui, al cap dels anys, descobreix que parla en prosa quan creia utilitzar uns elegants alexandrins. La reacció va ser tremenda de vegades, sobretot en unes xarxes socials en què la immediatesa a penes facilita la reflexió, però la polèmica va deixar al descobert que la ficció ha aconseguit en el cas del 23-F un dels seus objectius: no aparèixer com a tal, diluir-se al servei d'un suposat relat de «la veritat històrica». El problema d'aquesta il·lusió de realitat és que no afecta només els espectadors ingenus, ja que d'altres, formats i conscients, van reaccionar amb ressentiment. La resposta va ser visceral en ocasions, potser perquè es consideraven descoberts per un periodista capaç de trencar motlles.

La versió oficial sobre el 23-F, la que se sosté en la sentència, no és falsa. Els fets provats arriben a una entitat indubtable. Tampoc no cal imaginar conspiracions per establir pactes de silenci o mantenir secrets d'orientació novel·lesca. La realitat sol tenir una explicació menys espectacular, però el relat que s'ha anat construint al voltant de la sentència està contaminat per elements de ficció. El seu objectiu, a banda de facilitar la simplificació de la Història, és tranquil·litzar el destinatari predisposat a confiar en les institucions, les autoritats i els comportaments exemplars. L'obstinació resulta comprensible i fins i tot justificada en unes coordenades històriques com les del principi dels vuitanta. El problema és reiterar aquesta versió més enllà del necessari, aferrar-s'hi per evitar qualsevol inquietud, encara que siga retrospectivament.

La memòria històrica de la societat espanyola inclou altres ficcions similars. Desmuntar-les mitjançant la lògica del coneixement sembla senzill, però aquests relats s'han assentat en la col·lectivitat amb un èxit que, a hores d'ara, resulta descoratjador. En vaig afrontar un exemple en *Quinquis, maderos y picoletos* (Sevilla, Renacimiento, 2014). L'assaig aborda la ficció, fonamentalment cinematogràfica, al voltant del fenomen de la delinqüència juvenil i diferents episodis violents dels anys vuitanta. El balanç es contrasta amb les dades periodístiques, a falta d'altres referències de valor bibliogràfic que completen el testimoni personal, i ens condueix a una dècada en què el concepte de la *movida*, el pas d'una Espanya en blanc i negre a una altra de colors, mereix una reconsideració. La dificultat és que la versió oficial és senzilla, positiva i tranquil·litzadora, mentre que els matisos de l'esmentat assaig aporten complexitat, inclouen fracassos col·lectius i inquieten perquè remetent a la realitat d'un passat tan proper com mediocre. La competència d'aquesta cara B dels vuitanta amb l'atractiu de la *movida* és impossible. El lector majoritari, fins i tot el culte, prefereix la felicitat que li repara una ficció escrita o realitzada al dictat de les seues necessitats, sense la subjecció a una Història plena d'arestes i contradiccions, que es revelen amb especial intensitat a partir d'altres ficcions quan són emmarcades en les seues coordenades.

La memòria històrica està condicionada per la propaganda, la tergiversació, la manipulació i fins i tot pels suposats pactes de silenci. La insistència en aquestes circumstàncies representa una obvietat. No obstant això, quan en els mitjans periodístics o polítics s'aborda l'origen d'aquesta memòria, tot just apareixen les expectatives del lector

o l'espectador, és a dir, el ciutadà que actua davant la Història amb un criteri similar al que manté quan consumeix una obra de ficció. La responsabilitat d'aquests relats tergiversats o el silenci recau en aquells que fan la consegüent manipulació o encobriment, però també cal buscar-la en l'adequació d'aquest procés a les expectatives, prèvies o induïdes, del destinatari. La diferència rau en el fet que el responsable en el primer cas és «l'altre» (els polítics, els poders fàctics...), mentre que si atenem al destinatari, aquesta responsabilitat s'estendria com una taca d'oli i, alhora, resultaria propera. També seria políticament incorrecta de vegades o, des del punt de vista electoral, d'inoportuna translació als electors. No cal, per tant, imaginar que aquest procés siga massa airejat pels col·lectius que se solen ocupar d'aquests temes.

La memòria del franquisme abunda en paradoxes dignes del Jardiel Poncela que va procurar el somriure amb un protagonista ni ric ni pobre, sinó tot al contrari. Aquestes paradoxes ajuden a considerar el període un temps remot i una mica exòtic. Vist així, i d'acord amb uns criteris de la ficció ja presents en la novel·la històrica del romanticisme, la memòria de la dictadura roman oberta a qualsevol manipulació, fins i tot a aquelles que desafien la lògica del que és obvi. El resultat és el triomf, d'amagat però amb un èxit aclaparador, de la ficció d'un franquisme sense franquistes. L'«obra» en qüestió no és el fruit d'un humorista de l'absurd, sinó d'amplis col·lectius que opten per un passat capaç de tranquil·litzar i fins i tot de divertir com una caricatura.

Els historiadors coneixen la falsedat d'aquest absurd i l'eviten. No obstant això, poques vegades l'afronten traslladant el debat a uns espanyols reticents –fins i tot

amb independència de les ideologies– a observar el passat sense les ulleres d'una ficció convencional que també afecta autors de prestigi. El tema mereix una anàlisi inviable en el marc d'un article, però convindria començar a pensar en els avantatges que per als destinataris suposa un franquisme sense franquistes. Gràcies a aquesta oportuna ficció teixida a base de retalls i silencis, molts eviten l'heretat de les responsabilitats. Les reaccions són contundents quan algun benefici, assentat durant dècades, queda qüestionat. Mentrestant, uns altres recorren a la identificació amb les víctimes sense afrontar la desagradable i costosa tasca de conèixer els botxins, al marge d'alguns jerarques i els noms, només els noms, d'aquells que van assegurar la continuïtat del franquisme des de les casernes, les oficines, les sagristies o altres llocs d'una quotidianitat que molts pretenen mancada de protagonistes o imposada per «la gràcia de Déu».

La Història valora les dades en la mesura que són representatives i no remetent a un cas excepcional o particular. La memòria, però, prescindeix d'aquestes abstraccions d'una violència sense violents o una repressió on els botxins no tinguen identitat. La concreció d'allò que evocat per la memòria implica límits a l'hora de recrear una realitat en la justa mesura. El procés ha estat analitzat per diferents especialistes, però pocs atenen al fet que aquests límits són esquivats amb facilitat mitjançant recursos de la ficció que, en definitiva, construeixen un relat fictici, encara que compte amb una base històrica. El franquisme sense franquistes és un exemple de fins a quin punt allò inversemblant, però ajustat a la ficció, pot calar en una memòria col·lectiva quan satisfà les expectatives dels destinataris.

Enfront del poder de la ficció, en una societat de l'espectacle i l'entreteniment, l'investigador només compta amb la voluntat d'endinsar-se en una Història els protagonismes de la qual resulten molestos o inoportuns. La tasca serà, per tant, minoritària i abocada a l'anonimat d'allò meritori. No obstant això, encara queda un espai per a la recerca que prescindeix del que és políticament correcte i incòmoda tothom. Aquesta línia compartida amb alguns col·legues m'ha portat a revelar la identitat de diversos botxins dels consells de guerra al Madrid de la Victòria (*Nos vemos en Chicote*, en premsa).

El retrat d'aquests individus que van treballar en el Jutjat Especial de Premsa va saltar als mitjans de comunicació, l'11 de maig de 2014, per la sorpresa de veure l'humorista Manuel Lázaro convertit en el jutge instructor de Miguel Hernández i altres escriptors, periodistes i dibuixants. La història és singular i impactant per diversos detalls que la investigació posterior va revelar. L'exposició, per tant, mereixeria una recreació novel·lesca, si no fóra per la desmesura de les circumstàncies provades. L'alternativa és subjectar-se al rigor de la historiografia sense abandonar les pretensions literàries. Tanmateix, per sota d'aquests agraïts episodis que agradaran els meus escassos lectors, el retrat d'uns funcionaris disposats a dictar sentències de mort per millorar el seu lloc en el graó ens condueix a la mediocritat d'un franquisme ple de franquistes. El desafiament de la seua observació és incompatible amb els estómacs delicats. Davant d'aquells que redueixen la violència o la repressió a un tràgic espectacle, d'altres saben que el seu veritable dramatisme es troba en la rutina burocràtica de les casernes, els jutjats i les sagristies, al marge de les

«oficines sinistres» evocades cada setmana per *La Codorniz*.

En aquests llocs de la memòria poc freqüentats trobem protagonistes de trets familiars, sempre que la documentació no haja estat eliminada. Els seus rostres anul·len la tranquil·litat d'imaginar un franquisme sense franquistes, reduït a la caricatura d'un dictador grotesc o vist a través d'estadístiques, bases de dades i panorames que sortegen l'observació arran de terra. El coneixement d'aquests rostres i avatars d'uns funcionaris de la dictadura no aporta totes les respostes, però incita preguntes que remetent a un franquisme els quaranta anys del qual no solament van ser el fruit de la derrota militar, la repressió, la por i la consegüent paràlització. El problema és que aquests conceptes ens parlen de la responsabilitat de l'altre, que preferim imaginar com una minoria anòmala, mentre que l'observació proposada provoca la incòmoditat d'un espill. La certesa d'aquesta imatge no equipara a tothom en matèria de responsabilitats, però inquieta per uns perfils propers i fins i tot familiars que ens recorden la insuportable banalitat del mal o un franquisme ple de franquistes. □

Traducció d'Amaia Crespo