

Memoria y cultura: un análisis del caso audiovisual español*

Eduardo Barreto Martín

SUMARIO: 1. Introducción. – 2. ¿Por qué el cine? – 3. El caso español, historia, memoria y medio. – 4. ¿Qué vamos a entender cómo cine de la memoria? – 5. Conclusiones.

1. Introducción

En su exilio londinense, el cantautor brasileño Caetano Veloso compuso los siguientes versos: «*I'm alive / and nine out of ten movie stars make me cry*»¹. Las palabras de Veloso sintetizan muy bien el cine como arte, como medio, una creación audiovisual con una capacidad de generar emociones a la par que sostiene un discurso narrativo. Esa conexión emocional se visualiza, por ejemplo, en los duelos colectivos que, a través de las redes sociales, unifican el sentimiento íntimo de pérdida de miles de personas que percibían a alguien que no conocían como una figura cercana e incluso amiga. La reciente muerte de Mathew Perry, carismático protagonista de *Friends*, es uno de los últimos ejemplos².

Esta capacidad del cine de generar vínculo e influencia en los espectadores no pasa desapercibida por las empresas, con un reciente ejemplo publicitario de McDonald's³, ni por la política, donde el cine tiene la capacidad de constituirse en un medio discursivo que es usado tanto por los creadores para expresar determinada postura, como también instrumentalizado desde los espacios de poder con el mismo objetivo. Podemos pensar en ejemplos que van desde el cine propagandista nazi de Leni Riefenstahl o el del soviético Serguéi Eisenstein a la reciente *The Sound of Freedom*⁴,

* El artículo forma parte de las Actas de la Novena Conferencia Anual de la Rivista di Diritti Comparati "Cancellazione, Spazio pubblico, Memoria", celebrada en el Campus Einaudi de la Universidad de Turín y en el Polo del '900 los días 2 y 3 de noviembre de 2023.

¹ C. Veloso, *Nine out of ten*, in *Transa* (album), London, 1972.

² Vogue, *Friends and Fans Mourn the Death of Actor Matthew Perry*, October 30, 2023, <https://www.vogue.com/article/matthew-perry-death-social-media-tributes>.

³ T. West, *McDonald's highlights unparalleled pop culture impact in cinematic campaign film in marketing-beat*, august 15, 2023, <https://www.marketing-beat.co.uk/2023/08/15/mcdonalds-as-featured-in/>.

⁴ A. Gómez Monteverde, 2023.

película cercana a las teorías de QAnon y que las principales figuras republicanas como Trump o Ted Cruz no han tardado en promocionar⁵.

El cine es joven en comparación con otras artes, y como nacido en el siglo XX creció entre las convulsiones propias de su tiempo a las que por supuesto nunca pudo ser ajeno. En este contexto queremos acercar el foco al caso español, donde el cine también tenía un papel para congregarse al público y representar diversas voces, lo que, sumado a las producciones llegadas desde fuera del país, ha generado discurso y debate político a través de los distintos momentos de la convulsa historia española del siglo XX hasta hoy. La Guerra Civil, el franquismo, la vuelta a la democracia y el actual contexto de polarización política y de lucha por el relato tienen su reproducción y peso en el cine que se hace y ve en España. Nuestro objetivo a través del presente texto es tratar de entender y observar cómo la memoria democrática ha estado representada en el cine, dentro del enorme potencial que tiene el medio para la generación de una memoria colectiva y la creación de un relato sobre la Guerra Civil y la dictadura, que son temas que a día de hoy en España siguen siendo objeto de disputa y falta de consenso.

Plantearé primero una contextualización y justificación del rol que puede tener el cine a la hora de determinar las actitudes políticas de sus espectadores y en la representación de la memoria como temática. También comentaremos los elementos contextuales que consideramos pueden mediar en el desarrollo de los proyectos cinematográficos. Teniendo esa base, haremos un repaso por los aspectos que definen el cine español poniendo en contexto a la industria cinematográfica desde la Guerra Civil hasta nuestros días, terminando por señalar el espacio que el cine tiene y ha tenido en el debate público de la memoria histórica y la interpretación del pasado reciente.

Para acotar el cine al que nos vamos a referir, planteamos una tipología que permita definir las distintas categorías de películas en base a su intención y contenido. En el presente trabajo nos centraremos en las que de forma expresa tienen una intencionalidad o vocación clara de abordar el pasado desde una perspectiva afín a los planteamientos de la memoria democrática, los valores de la justicia transicional y la relectura crítica de la Guerra Civil y el franquismo.

Trataremos de exponer resaltando títulos y autores como Jaime Camino y Carlos Saura cómo el cine, aún durante la dictadura, empezó a plantear un nuevo discurso sobre lo que fue la Guerra Civil y sus consecuencias que se alejaban de la postura oficial. Valoraremos el impacto de la producción y las tendencias en la materia y, por último, plantearemos cómo el cine de la memoria tiene peso en la actualidad del cine español, dentro de un contexto en el que la memoria democrática es relevante en el debate público, pese a que existe la voluntad de sectores políticos por el olvido, e incluso por la imposición de las posturas de la historiografía franquista.

⁵ A. Huynh, *Trump Promotes 'Sound of Freedom,' a Conservative Hit About Child Predators* in The New York Times, July 19, 2023, <https://www.nytimes.com/2023/07/19/us/politics/trump-sound-of-freedom.html>.

En la España de 2023, en la que hay jóvenes que se manifiestan mostrando simbología franquista, en la que sigue vigente y activa una fundación que honra a la figura del dictador y donde se siguen cuestionando las políticas de memoria, se precisa contemplar cómo los espacios culturales se relacionan con la memoria democrática, pero también con la propia desmemoria que permite que los debates sigan abiertos y vigentes pese a la incuestionable naturaleza represiva del régimen⁶.

2. ¿Por qué el cine?

Una de las premisas a tener en cuenta cuando planteamos el uso del cine en este tipo de análisis, es su capacidad de influir en la visión que pueden tener los individuos desde un plano emocional y cultural, pero también desde una perspectiva política. Ateniéndonos a trabajos como *Moving pictures? Experimental evidence of cinematic influence on political attitudes*⁷, podemos afirmar que el cine tiene la capacidad de modelar las actitudes políticas de los individuos, incluso siendo capaces de sostener los efectos a largo plazo sin intermediación de variables como el conocimiento político o la vinculación partidista. Teniendo en cuenta la conclusión adicional a la que llegan los autores de que las películas que son más expresas tratando un tema (en el caso de estudio las políticas sanitarias) tienen más efectos.

En *Projecting Politics: Political Messages in American Films*⁸ sostienen de igual manera que el cine es determinante en los procesos de socialización política. Además, tiene capacidad informativa sobre cuestiones en las que el espectador puede no estar formado o parcialmente formado, lo que puede contribuir de forma sustancial a que el público se forme una opinión en base a lo que ve. Otro punto que señala el análisis de Christensen y Haas es la perspectiva mediática, ya que el cine tiene capacidad de influencia en la opinión pública y actúa como un factor de mediatización de los temas de interés, a través de lo cual puede llegar a ejercer influencia en las élites políticas.

En términos más propios de la estética y la construcción narrativa cinematográfica, el medio audiovisual es habitualmente tratado como medio de representación y construcción de memorias, ya sea desde la perspectiva individual de los autores o desde la representación de distintas memorias culturales o colectivas.

Autores como Russel J. Kilbourn han analizado en ensayos como *Cinema, Memory, Modernity: The Representations of Memory from the Art Film to Transnational Cinema*⁹ la forma en la que el medio cinematográfico repercute en el ámbito identitario y

⁶ P. Preston, *El holocausto español*, Barcelona, 2011.

⁷ T. Adkins – J.J. Castle, *Moving pictures? Experimental evidence of cinematic influence on political attitudes*, in *Social Science Quarterly*, 2013, p. 1230 ss.

⁸ T. Christensen – P.J. Haas, *Projecting Politics: Political Messages in American Films*, New York, 2015, p. 19 ss.

⁹ R. J. A. Kilbourn, *Cinema, Memory, Modernity. The Representation of Memory from the Art of Film to Transnational Cinema*, 2010, New York.

memorístico de los individuos. En su ensayo monográfico se citan distintos medios de representación de la memoria, desde el uso de determinado lenguaje cinematográfico (flashback)¹⁰, el uso del lenguaje intertextual como medio de apropiación y reconstrucción del pasado, mediante el cual determinados medios interaccionan con las memorias individuales, a modo de magdalena de Proust, lo que termina por crear una memoria involuntaria.

De la misma manera, existe también un mecanismo intertextual en el que la memoria es incorporada como parte del relato narrativo, habitualmente usando el recurso de la representación de los recuerdos, utilizado, por ejemplo, como medio de canalización del trauma bélico europeo con una pretendida vocación de generar memoria colectiva de lo sucedido¹¹. En nuestro estudio veremos cómo podríamos identificar a algunos realizadores españoles que representaron su trauma personal y generacional usando estos mecanismos, como puede ser el caso de Carlos Saura.

Kilbourn¹² también sostiene que la memoria se puede incorporar a través del propio uso estético en el cine, de la representación de la propia imagen como medio, ya sea su uso con formato “video VHS” en distintas películas o el recurso de la fotografía. En esa línea, podríamos pensar en una película como *No*¹³ de Pablo Larraín, que está rodada íntegramente en un formato que emula la estética de la televisión chilena durante los años finales de la dictadura de Pinochet.

Por último, también se destaca que el cine vinculado con la memoria puede tener un carácter transnacional¹⁴, en base a que el lenguaje cinematográfico y el uso de componentes intertextuales lo capacitan como un medio de comunicación global. Se cita en su trabajo como ejemplo la película *Ciudad de Dios*¹⁵, un film de éxito internacional, que relata la violencia en la Cidade de Deus entre los 70’s-80’s a través de los recuerdos de Buscapé, un adolescente de la Favela que se convertirá en fotoperiodista. La película que abordaba un problema concreto de Brasil, con una composición cultural de ascendencia brasileña, se traduce a otros contextos y culturas por la propia naturaleza global del medio. Veremos algunos casos de producciones extranjeras que han adoptado como temática la represión franquista o la Guerra Civil, al igual que casos de películas españolas que tratando temáticas similares han tenido reconocimiento internacional.

Otro elemento que dota de una utilidad particular al cine como medio de estudio del tratamiento de la memoria democrática es su aspecto estrictamente material. Frente a otras manifestaciones culturales como la música o la literatura, que pueden presentar un carácter individual en su concepción y que generalmente puede nacer en contextos

¹⁰ *Ibidem*, p. 115 ss.

¹¹ *Ibidem*, p. 105 ss.

¹² *Ibidem*, p. p. 141 ss.

¹³ P. Larraín, 2011.

¹⁴ R. J. A. Kilbourn., op cit., p. 204 ss.

¹⁵ F. Meirelles, 2002.

de recursos limitados, el cine precisa de una significativa movilización material y se concibe desde una perspectiva de creación colectiva. Más allá del *genio creativo* que pueda existir en la dirección, la realización de una película precisa de equipos técnicos, actores, actrices y figuración, así como necesita de un equipo artístico con fotografía, vestuario, musicalización, guionistas y diseño de producción.

Con lo anteriormente expuesto, queremos poner en valor que el cine moviliza recursos económicos y se imbrica directamente en determinadas estructuras de poder. Hablamos de los sistemas de productoras (estudios), sistemas de distribución y exhibición. Si valoramos esta idea en contextos dictatoriales y post dictatoriales podemos entender que el cine tendrá más capacidad de ejemplificar hasta qué punto es fuerte la hegemonía cultural dentro de determinado régimen, o hasta donde se pueden abordar determinadas cuestiones vinculadas a la memoria en el espacio público. Por sintetizarlo, frente a otras producciones culturales que pueden ver la luz desde la propia autoría con escasos mediadores o intermediarios, por muy *underground* o alternativo que suponga el resultado, en el cine sí se darán esas mediaciones y esas intervenciones de terceros, relaciones que nos pueden decir cosas importantes sobre el entorno social, político y económico en el que nace la obra a tratar.

Dicho de otra manera y por concluir, si bien, por ejemplo, puede existir una literatura que de forma individual, autónoma y clandestina aborde de manera crítica aspectos relacionados con la memoria en el seno del propio régimen, o en un momento en el que la sensibilidad social sea opuesta a esos procesos, es muy difícil concebir que el cine pueda hacer algo similar. En el cine el *querer hacer* y el *poder hacer* precisan recorrer de un camino más largo para llegar al resultado final que otras manifestaciones culturales. Ese camino tiene por tanto bastante que decir, y es relevante tenerlo en cuenta en nuestro enfoque. Todo esto, sin defecto de que, como apunta Mark Cousins en su *Historia del cine*¹⁶, los nuevos medios tecnológicos propios del siglo XXI llevan a este arte a un proceso de democratización, lo que supondrá progresivamente una revolución en este sentido.

3. El caso español, historia, memoria y medio

3.1. Guerra y primeras decisiones

La Guerra Civil supondrá una división también en el ámbito cinematográfico, en este caso sería el bando del gobierno legítimo de la República quién saliera beneficiado, pues las dos industrias nacionales del cine que estaban desarrolladas quedaron en Barcelona y Madrid, bajo control gubernamental. Contando solo los

¹⁶ M. Cousins, *Historia del cine*, Barcelona, 2020.

nacionales con dos equipos de producción que en el verano de 1936 se encontraban rodando en Córdoba y Cádiz¹⁷.

Las producciones de carácter documental-informativo del conflicto serán la tónica en los años de contienda. Ambos bandos utilizarán el medio audiovisual con objetivos propagandísticos, comenzando la labor de implementar un primer relato que tratase los abusos del enemigo frente a la heroicidad propia, sostener la moral de las tropas y movilizar a la ciudadanía en la defensa de la república, o por el contrario en apoyo de la llamada cruzada nacional. Esta situación llevará a sendas autoridades gubernamentales y militares a tomar decisiones políticas para regularizar estas producciones. Esas películas documentales también serán internacionales, rodadas por parte de los enviados especiales de todas las potencias. Podemos destacar por ejemplo *The Spanish Earth*¹⁸, con la participación directa de Ernst Hemingway y John Dos Passos como guionistas¹⁹.

El bando nacional, como apuntábamos por la falta de recursos, tardará en poder dar un paso adelante definitivo en esta línea, pero lo hará con la creación del Departamento Nacional de Cinematografía en enero de 1938, el organismo será directamente dependiente de la Dirección General de Propaganda dentro del Ministerio del Interior. En noviembre de 1938 por orden ministerial será instaurada de manera oficial la censura, con el pretexto que expone su preámbulo: *siendo innegable la influencia que el cinematógrafo tiene en el pensamiento y educación de las masas es indispensable que el Estado lo vigile en todos los órdenes en los que se puede desviar de su misión*²⁰. La censura cinematográfica instaurada por medio de esta orden ministerial estará vigente, con distintos cambios jurídicos, hasta el 1 de diciembre de 1977 con la publicación del Real Decreto 3071/1977²¹.

3.2. Primera posguerra, reactivación, proteccionismo y relato

Una de las principales características reconocibles de la España de los años 40 es la adopción de políticas proteccionistas que aspiraban a que el país se gestionase de forma autárquica, como consecuencia primero de las limitaciones comerciales de la Segunda Guerra Mundial y después del aislacionismo al que fue sometida España por sus vínculos con las potencias fascistas del eje.

La industria cinematográfica de ese período no sería una excepción a este tipo de políticas económicas, y se desarrollaron medidas como la imposición de la obligatoriedad del doblaje, un nuevo sistema de censura, los premios sindicales que se

¹⁷ M. Crusells, *Cine y Guerra Civil española, imágenes para la memoria*, Madrid, 2006, p. 26 ss.

¹⁸ J. Ivens, 1937.

¹⁹ M. Crusells, op cit., p. 105 ss.

²⁰ Orden ministerial, 5 de noviembre de 1938, BOE núm. 128, p. 2222.

²¹ Real Decreto 3071/1977, 1 de diciembre de 1977, BOE núm. 287, p. 26420 ss.

vincularán a la concesión de licencias de importación y medidas de carácter estrictamente económico. Los incentivos del régimen serán también suficientes para que cualquier producción que se haga desde el ámbito privado se esfuerce en agradar al gobierno²². Este control gubernamental es un ejemplo de la importancia que se le daba al medio cinematográfico, buscando las autoridades franquistas dos objetivos, tener de nuevo una industria competitiva en España y la propia instrumentalización del medio por parte del régimen, con la voluntad expresa del Departamento Nacional de Cinematografía de utilizar el cine como un arma política que legitimara la guerra e impusiera una primera memoria del conflicto²³.

En 1943 aparecerá el NO-DO (Noticiarios y documentales) y se convertirá en uno de los elementos centrales de la propaganda del régimen, haciéndose obligatoria su emisión antes de cualquier sesión cinematográfica. Hasta la llegada de la televisión en los sesenta, el NO-DO será el único medio informativo audiovisual al que pueda acceder la sociedad española. Vicente J. Benet²⁴ defiende que la estrategia original del régimen con este nuevo noticiario aspiraba a legitimar al gobiernomediante la victoria militar en la guerra. En el prólogo del primer noticiario se muestran imágenes del Alcázar de Toledo y del desfile del día de la victoria, que a partir de entonces será un tema recurrente. Paloma Aguilar, en la misma línea y enfocándose en el noticiario a partir de los 60, sostiene que el NO-DO se empleará para asentar la idea de la guerra fratricida que nunca debe repetirse, de la que salieron unos legítimos ganadores frente a unos vencidos²⁵.

Al control del medio y al NO-DO el régimen incorporará una tercera y relevante estrategia cinematográfica con el cine patriótico, que buscará imponer su versión heroica del conflicto con películas que mitifican al ejército nacional y demonizan al bando republicano. Una de las más destacadas es *Sin novedad en el Alcázar*²⁶, una coproducción hispano-italiana que además le reportará el León de Venecia a su director, Augusto Genina. La película está en consonancia con las producciones propagandísticas de corte marcial que el propio Genina ya había dirigido en Italia como *Lo squadrone bianco*²⁷, adaptando el siempre mitificado por el régimen asedio al Alcázar de Toledo.

Más lejos llegará en este sentido *Raza*²⁸, que fijará la posición oficial del régimen no ya solo con respecto a la Guerra Civil sino también con un planteamiento general de los valores del nacional catolicismo y la historia reciente de España, señalando a los distintos *enemigos de España* que serán finalmente vencidos en la *cruzada nacional*. La

²² J. M. Caparrós Lera, *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*, Barcelona, 1983, p. 30.

²³ M. Crusells, *Cine y Guerra*, cit., p. 157 ss.

²⁴ V. J. Benet, *El cine español: una historia cultural*, Barcelona, 2012, p. 163 ss.

²⁵ Aguilar Fernández, *Políticas de la memoria y Memorias de la Política. El caso español en perspectiva comparada*, 2008, Madrid, p. 128 ss.

²⁶ A. Genina, 1940.

²⁷ A. Genina, 1936.

²⁸ Saéz de Heredia, 1942.

película no podía representar de una manera más expresa los valores del dictador, pues fue el mismo Franco quien escribió el guion con el seudónimo de Jaime de Andrade además de supervisar personalmente la elección del realizador. Las diferencias entre el texto y el resultado final rodado por Saéz de Heredia son puntuales y no cambian el sentido del film, por el que el dictador supervisará todo el proceso y terminará satisfecho con el resultado, felicitando personalmente al director²⁹.

La película constituía hasta tal punto la visión del régimen del conflicto y de sus valores que será utilizada como un herramienta de la propaganda exterior, proyectándose en los países del eje, Argentina e incluso el Vaticano³⁰. Pero el propio trabajo se volvería un problema desde el punto de vista internacional cuando el régimen trató de distanciarse del fascismo una vez acabada la Segunda Guerra Mundial. Lo que llevó a destruir la primera versión del film, que no se recuperaría hasta finales del siglo 20 gracias a una copia olvidada en la UFA alemana, y realizar un redoblaje y cortes para ajustarla al momento político imperante³¹. Al franquismo le tocaba rectificar su propio relato.

Los niveles de auto exigencia en la promoción de determinados valores e ideales del conflicto llevaron a la censura de películas auspiciadas desde el seno del propio régimen. Este es el caso de *El Crucero Baleares*³², directamente censurada y destruida antes de su estreno por intervención directa del Ministerio de Marina, siendo sus motivos arbitrarios. Hay teorías que van desde la mala calidad de la película a la falta de adecuación al arquetipo cinematográfico que el régimen buscaba en las producciones de exaltación patriótica³³.

Otras como *Rojo y Negro*³⁴ se convertirían por su desarrollo narrativo y por su valor estilístico en una obra destacada de su década, sin embargo pese a mostrar una imagen completamente adherida a la voluntad del régimen, en el que se representaba la violencia del bando republicano y se elevaba a la categoría de heroína a la falangista interpretada por Conchita Montenegro³⁵, la película fue retirada del cartel a las tres semanas de su estreno y permanecería desaparecida durante décadas. Sin haber quedado claro el motivo de esa decisión, algunas teorías apuntan a la crisis interna que se vivía en el régimen en relación con el rol de falange (y por tanto no interesaba políticamente la visión dada del partido en la película), otros señalan a incomodidad con el personaje del comunista interpretado por Ismael Merlo, si bien es cierto que no

²⁹ M. Crusells, *Franco, un dictador de película: nuevas aportaciones a Raza*, 2011, p. 124 ss.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ F. Alberich, *Raza. cine y propaganda en la inmediata posguerra* in *Archivos De La Filmoteca*, 1997, p. 50 ss.

³² E. Del Campo, 1941.

³³ J. A. Martínez Bretón, "El crucero Baleares", un caso atípico de la censura franquista, in *De Dali a Hitchcock, los caminos en el cine*, 1995, p. 137 ss.

³⁴ C. Arévalo, 1942.

³⁵ V. Sánchez Biosca, *Cine y guerra civil española: del mito a la memoria*, Madrid, 2006.

existen pruebas específicas de esto, por lo que se puede contemplar que fuese simplemente un estreno de *vida corta*³⁶.

El cine español de posguerra se desarrolla bajo el firme control del gobierno, que incluso censura alguno de sus propios títulos propagandísticos. Serán duras las instituciones también con las películas extranjeras que no podrán hacer ninguna mención afín a la Guerra o a la causa republicana, temática algo popular en el cine estadounidense de los años cuarenta³⁷. El objetivo buscado es el de imponer el relato legitimador a través del cine propagandístico y el NO-DO. Los títulos de esta clase serán más comunes en los años cuarenta, pero las películas directamente herederas de las expuestas se seguirán viendo puntualmente hasta finales de los 60.

3.3. Años cincuenta, las conversaciones de Salamanca y la victoria interna de la oposición cinematográfica

En los años cincuenta España era paulatinamente readmitida en las instituciones internacionales de la mano de Estados Unidos, que consideraba al país un socio clave en el marco de la Guerra Fría. El régimen se recomponía cambiando los equilibrios de poder de las familias de régimen para adaptarse a los nuevos tiempos y las exigencias de sus nuevos socios internacionales. Los ministros de Acción Católica sustituían a muchos de Falange y poco a poco a finales de la década se incorporarán las figuras cercanas al Opus Dei, tecnócratas.

Los cambios llegan también al ámbito cinematográfico, y por primera vez una figura que será importante en la concepción del cine nacional durante el franquismo, José María García Escudero, llega a la Dirección General de Cinematografía. Su mandato será corto, y todo se debe a la protección que este le dio a *Surcos*³⁸. Esta película inaugura lo que podemos llamar como cine social, género que abarcará la década y que bebe directamente del neorrealismo italiano. La polémica suscitada por la película que García Escudero calificó como de interés nacional le costó el puesto³⁹. Pero si atendemos a la narrativa del film podremos ver una crítica medida al régimen, en concreto a las condiciones económicas de la España de posguerra⁴⁰. La película cuenta la historia profundamente pesimista de una familia que emigra del campo a la ciudad donde vivirá aún situaciones de mayor penuria y será incapaz de integrarse. En *Surcos* se muestra por primera vez una crítica a las condiciones sociales de la posguerra bajo el régimen de Franco, pero la cinta también será afín a las posturas defendidas por

³⁶ A. Elena, *¿Quién prohibió Blanco y Negro?* In *Secuencias*, 1997, p. 61 ss.

³⁷ M. Crusells, *Cine y Guerra*, cit., p. 157 ss.

³⁸ J. A. Nives Conde, 1951.

³⁹ J. M. Caparrós Lera, *Cine español bajo régimen de Franco*, cit. p. 34 ss.

⁴⁰ J. Silvestre Rodríguez – E. Serrano Asenjo, *La representación en el cine de la integración de los inmigrantes rurales en las ciudades: el pesimismo de Surcos (1951)*, in *Journal of Depopulation and Rural Development Studies*, 2012, p. 91 ss.

Falange, que idealizaba la vida en el campo frente a la vida en la ciudad, y veían en la inmigración masiva a las ciudades y el abandono del campo un problema⁴¹.

Los cambios que se auguraban en *Surcos* serán un avance de lo que vendrá y que tendrá como punto de inflexión las Conversaciones de Salamanca, que auspiciadas por la Universidad de Salamanca serán la vertiente cinematográfica de una comunidad universitaria cada vez más crítica frente al régimen. El contexto de estas conversaciones precisa de destacar a la primera generación de cineastas salidos de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), fundada por el régimen en 1947, sumado al precario estado económico de la industria, que dependía de un sistema de ayudas hecho a la medida de los intereses del régimen, aún después de la reforma de 1952 que cambiaba las políticas de importación pero que seguía vinculando las ayudas económicas al nivel de interés nacional que las autoridades quisieran darle⁴².

Es por tanto, bajo este marco, cuando el salmantino Basilio Martín Patino convoca como director del Cine-club de la Universidad de Salamanca, bajo la estructura del SEU⁴³, las reuniones para tratar la crisis persistente del cine español. Se presenta como el mayor valor del encuentro el carácter plural de los intervinientes que contarán con figuras cercanas al régimen como Saéz de Heredia o García Escudero, pero también dará voz a nuevas figuras como los jóvenes directores salidos del EOC Luis García Berlanga y Juan Antonio Bárden, que afiliado clandestinamente al partido comunista será uno de los principales promotores del evento, y sus planteamientos serán asumidos en las conclusiones del congreso, quedando ya a la posteridad su famosa sentencia: *el cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico*⁴⁴.

Las conclusiones y el espíritu de las Conversaciones de Salamanca remarcarán un paso adelante del cine nacional que se modernizará. Destacando la proliferación de un cine social con un marcado carácter y peso intelectual, en parte como medio de transmitir cierta crítica política y social sin darse de frente con la acción censora⁴⁵. Bárden, Berlanga o Fernando Fernán Gómez serán los nombres claves de este proceso, a los que luego se les unirá Carlos Saura o Rafael Azcona como guionista, que hará a finales de los cincuenta su dupla *El Pisito*⁴⁶ y *El Cochecito*⁴⁷ de la mano del italiano Marco Ferreri, de nuevo destacando la presencia de la influencia neorrealista en este evolucionado cine español, que como señaló años después Pedro Almodóvar era un neorrealismo menos sentimental y más feroz y divertido⁴⁸.

⁴¹ *Ibidem*, p. 102 ss.

⁴² J. M. Caparrós Lera, *Cine español bajo régimen de Franco*, cit. p. 35 ss.

⁴³ Sindicato Estudiantil Universitario, dentro de la estructura de Falange.

⁴⁴ V. J. Benet, op cit., p. 163 ss.

⁴⁵ C. Aragüez Rubio, *Intelectuales y cine en el segundo franquismo de las Conversaciones de Salamanca al nuevo cine español*, in *Historia del presente*, 2005, p. 121 ss.

⁴⁶ M. Ferreri – I. M. Ferry, 1958.

⁴⁷ M. Ferreri, 1960

⁴⁸ J. Hopewall, *El cine español después de Franco, 1973-1988*, Madrid, 1989, p. 445.

Tenemos por tanto una década en la que el cine español se consigue renovar y se despoja del control total del régimen que lo instrumentalizó en la primera posguerra. Eso sí, la censura y la represión cultural seguían perfectamente vigentes y aunque se tolerara este cine, que tendrá estas evocaciones críticas de carácter eminentemente social, no podrá aún representar de forma expresa los aspectos represivos del régimen, y mucho menos cualquier reinterpretación de la Guerra Civil que se aleje de la imagen impuesta por el gobierno e impulsada por la cinematografía afín con títulos como *Balarrasa*⁴⁹ o *El Frente Infinito*⁵⁰ y *La Fiel Infantería*⁵¹, todas de Pedro Lazaga.

3.4. *Los años sesenta y el aperturismo regulado*

En los años sesenta el régimen intentará presentar una imagen de mayor apertura frente al mundo, motivado entre otras cosas por la oposición externa al régimen que tenía cada vez mayor capacidad de organización fuera y dentro de las fronteras nacionales, y siendo remarcable además el rechazo internacional de nuevo hacia España, con la negación a entrar en la Comunidad Económica Europea tras un primer intento en 1962. Las reformas del gobierno, de marcado carácter tecnócrata en aquel momento, le darán la responsabilidad del Ministerio de Información y Turismo a Manuel Fraga, que será el encargado de proyectar esta nueva imagen hacia el exterior y que utilizará el cine dentro de esa estrategia.

En 1961 había estallado el escándalo de *Viridiana*⁵², después de que tras largas negociaciones el gobierno invitase a Luis Buñuel a rodar de nuevo en España como parte de este intento de mostrar cierto aperturismo hacia el exterior. La película sería un éxito y ganaría la Palma de Oro del Festival de Cannes de 1961, pero sería criticada gravemente desde el Vaticano que la tacha de anticlerical. Este hecho supone una crisis en el estamento cinematográfico estatal y deja la imagen censora de España aún en peor lugar y al ministro responsable, Arias Salgado, en la cuerda floja⁵³.

En 1962 con la llegada del citado Fraga Iribarne se realiza una nueva apuesta por una modernización del cine español, para ello se recurrirá a reincorporar a José María Escudero como Director General de Cinematografía, lo que fue recibido con optimismo por la industria, puesto siempre se había destacado como un gran estudioso del séptimo arte y fue participante activo de las Conversaciones de Salamanca. Desde distintos espectros del sector cinematográfico español se pusieron grandes expectativas en el mandato de Escudero⁵⁴.

⁴⁹ J. A. Nives Conde, 1950.

⁵⁰ P. Lazaga, 1956.

⁵¹ P. Lazaga, 1959.

⁵² L. Buñuel, 1960.

⁵³ C. Aranguez Rubio, *La política cinematográfica española en los años sesenta la propaganda del régimen a través del nuevo cine español* in *Sociedad y utopía: Revista de ciencias sociales*, 2006, p.77 ss.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 82 ss.

Eduardo Barreto Martín

Memoria y cultura: un análisis del caso audiovisual español

La estrategia de Escudero pasará por intentar el desarrollo cualitativo del cine que se hacía en España. Para ello⁵⁵, reformará las normas de financiación terminando con el criterio subjetivo del interés nacional, para empezar a tener como referencia la recaudación en taquilla como criterio principal de las subvenciones, desarrollando la primera Ley de control taquillas a tal efecto. Otro punto diferencial será la apuesta por la formación de los directores reformando y actualizando la Escuela Oficial de Cine, con la aspiración de que las películas españolas pudieran asimilarse a las nuevas corrientes del momento⁵⁶.

De todas las medidas la de mayor aspiración aperturista fue la creación de la Ley de Censura de 1963, que por primera vez establecía una normativa a la que las juntas censoras debían atenerse, terminando con los años de arbitrariedad por parte de los censores hasta entonces⁵⁷. La norma, eso sí, seguirá siendo estricta con la censura a cualquier tipo de referencia política crítica al régimen o a cuestiones que se consideraban como inmorales, desde una perspectiva de la moral católica⁵⁸.

La consideración general de este período y de las medidas tomadas por García Escudero es que fueron insuficientes, siendo una idea aceptada que respondía más a una vocación de mostrarse aperturistas frente al exterior que a un verdadero movimiento liberalizador, si bien es cierto, que el trabajo de Escudero siempre se vio limitado por el contexto impuesto por el régimen, más allá de la propia voluntad o deseo de este último, que saldrá de su cargo a finales de 1968⁵⁹.

Este intento aperturista dará lo que se conocerá como el nuevo cine español⁶⁰, que respondía a la tendencia originaria de la propia Escuela Oficial de Cine y a la de un grupo de cineastas catalanes, dentro de lo que se conocerá como la Escuela de Barcelona⁶¹. El problema último⁶² será, que si bien se conseguirá la repercusión internacional de algunos títulos la mayoría de estas películas no llegarán al público general, lo que supondrá una importante crisis de la industria a finales de los sesenta y principios de los setenta, incapaces de competir con el cine extranjero. Lo que lleva al gobierno a potenciar nuevas medidas de carácter proteccionista con la industria española⁶³.

Dentro de este aperturismo encontraremos cine que aunque se realizará en una pugna constante con la censura, será capaz de mostrar un mayor espíritu crítico hacia el régimen, y por primera vez encontraremos títulos que abordarán la memoria de la

⁵⁵ J.M. Caparrós Lera, *Cine español bajo régimen de Franco*, cit., p. 41 ss.

⁵⁶ C. Arangüez Rubio, *Intelectuales y cine en el segundo franquismo de las Conversaciones de Salamanca al nuevo cine español* in *Historia del presente*, 2005, p. 127.

⁵⁷ J. M. Caparrós Lera, *Cine español bajo régimen de Franco*, cit., p. 42.

⁵⁸ C. Arangüez Rubio, *Intelectuales y cine*, cit. p. 127.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ C. Arangüez Rubio, *La política cinematográfica española*, cit., p. 82 ss.

⁶¹ J. M. Caparrós Lera, *Cine español bajo régimen de Franco*, cit. p. 44 ss.

⁶² C. Arangüez Rubio, *op cit.* p. 88 ss.

⁶³ J. M. Caparrós Lera, *Cine español bajo régimen de Franco*, cit. p. 53 ss.

Eduardo Barreto Martín

Memoria y cultura: un análisis del caso audiovisual español

Guerra Civil, en los que profundizaremos más adelante. Por otra parte, es innegable que, aunque regularizada la censura seguirá mediando de manera inevitable en la creación de los cineastas del momento, que como respuesta dotarán de un carácter estético y simbólico a sus trabajos, que si bien tendrán el beneplácito de la crítica se encontrarán con la incompreensión del público.

3.5. Años setenta en adelante, el reto de empezar a hablar en pasado

Los últimos años del franquismo todavía verán una nueva Ley de Censura a principios de 1975, que sobre la base de 1963 abordará algunas actualizaciones de carácter aperturista, aunque en un sentido más moral que político. La norma tolera, por ejemplo, los primeros desnudos si se hacen de forma justificada y comedida o una mayor aceptación de temáticas hasta entonces consideradas contrarias a los valores morales correctos, como la infidelidad o las relaciones fuera del matrimonio⁶⁴.

Después de la muerte del dictador la institución de la censura seguirá vigente hasta 1978, estrenándose en estos primeros años muchas películas tradicionalmente censuradas en el país y alcanzándose una mayor libertad creativa en el sentido político, social y moral. Pero el cambio de mentalidad no será necesariamente inmediato, tendremos un último caso de acción censora por parte de instituciones estatales con la película *el Crimen de Cuencá*⁶⁵, que contenía la representación de torturas por parte de la Guardia Civil durante la investigación de los crímenes homónimos en la España rural de los años veinte. La película verá retrasado su estreno en dos años y Pilar Miró será sometida a un Consejo de Guerra que, si bien no concluirá en nada, será una última muestra de la acción censora institucional⁶⁶.

Veremos cómo a partir de este momento, ya de los ochenta en adelante, se produce la normalización definitiva del sector, pero eso sí se encontrará con la labor de tratar con una sociedad que había estado siempre sometida a la producción dirigida en mayor o menor medida por el régimen, y que se había preocupado de imponer su propia versión de la Guerra Civil y del propio franquismo. Teniendo el cine que recuperar paulatinamente la memoria olvidada de los vencidos y hacer una relectura del conflicto, en un contexto de olvido institucional que se extenderá hasta el siglo XXI.

A partir del siglo XXI, veremos cómo la cuestión de la memoria histórica llega también al ámbito institucional y el cine podrá tener un rol activo y reactivo a este nuevo contexto. Pero antes de profundizar sobre estas cuestiones, tendremos que acotar que podemos pensar cómo cine de la memoria dentro del caso español que hemos expuesto.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 59 ss

⁶⁵ P. Miró, 1979.

⁶⁶ J. Hopewell, op. cit., p. 142 ss.

4. *¿Qué vamos a entender cómo cine de la memoria?*

Definir y acotar una categoría vinculada con la memoria democrática o memoria histórica es una labor que hay que abordar antes de profundizar en los propios títulos y sus tendencias. Con ese objetivo, se ha tomado como referencia el modelo analítico planteado en el libro *Projecting Politics: Political Messages in American Films*⁶⁷ (Christensen & Haas, 2005) en el que se aborda la cuestión del cine político desde una perspectiva general, planteando una tipología de cuatro categorías que se desarrolla sobre el eje intención y contenido.

Siguiendo, por tanto, el citado ejemplo planteamos como punto de partida un esquema tipológico que tenga en cuenta la intención y el contenido memorístico de las películas a tratar. Aunque, es lógico aclarar primero a qué nos referiremos con ese concepto de memorístico. En este caso, acotaremos una definición a cerca de la memoria histórica concretando la tradición más ampliamente estudiada del cine como memoria que hemos expuesto previamente.

Por ello, atenderemos aquellas obras en las que en su contenido se representen formas de represión o a víctimas de represión política (individuales o colectivas) en los contextos dictatoriales abordados, así como aspectos de naturaleza directamente política (actores políticos, eventos políticos, instituciones políticas) adscritos a los citados períodos históricos.

También se valorará la intención de los autores en una línea similar a la expuesta, es decir, no apreciar la mera representación de actividades represivas o temas del ámbito político, sino también la voluntad directa de los autores de hacer referencias voluntarias y conscientes a las mismas. Además, se precisa que dicha intencionalidad tenga una vocación crítica o reivindicativa hacia las víctimas, o que se presenten los acontecimientos histórico-políticos desde un punto de vista historicista, o al menos revisionista de la visión hegemónica del régimen autocrático, pues en este caso, entendemos la memoria con base a los valores de la justicia transicional de verdad, justicia, reparación y garantía de no repetición

Para superar la subjetividad de la valoración de las intencionalidades de los autores (entendiendo en este caso como autores a directores y en casos justificados a guionistas) se recurrirá como fuente primaria a las declaraciones en primera persona de los realizadores, como fuente secundaria a personalidades relacionadas al proyecto audiovisual en cuestión o a la figura del autor y como fuente terciaria a expertos, estudiosos y críticos de las producciones a tratar o de las carreras de los autores citados. Sin olvidar la necesidad de contextualizar tanto el momento histórico de la realización como sus condiciones circundantes, así como las de su autor.

⁶⁷ T. Christensen – P. J. Haas, *Projecting Politics: Political Messages in American Films*, New York, 2005.

Planteadas estas distintas clarificaciones podemos concretar a que nos vamos a referir con la tipología citada en el ámbito cinematográfico.

CONTENIDO MEMORÍSTICO ALTO

INTENCIÓN MEMORÍSTICA BAJA	CINE MEMORÍSTICAMENTE REPRESENTATIVO	CINE MEMORÍSTICAMENTE PURO	INTENCIÓN MEMORÍSTICA ALTA
	CINE MEMORÍSTICAMENTE RESIGNIFICABLE	CINE DE VOLUNTAD MEMORÍSTICA	

CONTENIDO MEMORÍSTICO BAJO

El cine *memorísticamente puro* será en el que se represente cualquier forma de represión, así como a las víctimas de la misma o actores, eventos e instituciones adscritas al período dictatorial, siendo además la intención consciente del autor abordar y referir los citados elementos desde un punto de vista que se puedan suscribir en los valores propios de la justicia transicional. Este tipo de películas, por tanto, deberían ser a priori las más evidentes en su sentido memorístico pues aunarán contenido e intención, es decir constituirán por sí mismas significado y significante.

El cine *de voluntad memorística* se centrará en aquellas producciones en las que el autor tenga la intención crítica y consciente de referirse a la represión, sus víctimas, así como actores, eventos e instituciones políticas adscritas a la dictadura, pero que, por otra parte, estos elementos no se vean representados de forma expresa en la película. En este apartado esperaríamos encontrar películas que aborden el pasado a tratar en contextos de represión cultural en los que haya que recurrir al uso del simbolismo u otros medios narrativos o técnicos equivalentes para opacar el mensaje crítico, sin perjuicio de aquellos autores que usen estos mismos medios por vocación artística y no por una necesidad coyuntural. También se tendrán en cuenta en este campo aquellos autores que representado alguno de los elementos ya citados en pantalla lo hagan desde una vocación satírica, pues en este caso la primacía de la intencionalidad sobre el contenido en la dotación de significado es también evidente.

Eduardo Barreto Martín

Memoria y cultura: un análisis del caso audiovisual español

El cine *memorísticamente representativo* será aquel en el que se representen tanto aspectos de la represión como de sus víctimas y/o actores, eventos o instituciones políticas, pero en los que no exista una intención memorística expresa o consciente por parte del autor, o incluso que esta no se adscriba a la promoción y reivindicación de los principios de la justicia transicional. Entenderemos aquí desde material informativo contemporáneo al momento histórico reseñable que ha adquirido ese valor memorístico con el tiempo pero no en su concepción original o aquellos producciones que tengan alguno de los elementos señalados como trasfondo y contextualización pero no sean expresamente abordados, así como incluso las películas de carácter propagandístico de los propios regímenes dictatoriales, que podrán representar tantos aspectos políticos como incluso represivos sin evidentemente una intencionalidad crítica.

El cine *memorísticamente resignificable* será aquel que, sin tener ni en su contenido ni en la intencionalidad de los autores un vínculo particular con aspectos represivos o políticos propios del régimen, haya adquirido valor memorístico por su realidad contextual, es decir, que adquieran su importancia en el plano de la memoria por cuestiones ajenas a lo que muestran o quieren mostrar. En este apartado, encajarían aquellas películas víctimas de la censura o de la represión cultural hacia sus autores, productores (incluidas personas jurídicas), actores, actrices, guionistas y en general el personal asociado a la cinta, sin perjuicio de valorar casos en los que a raíz de su trabajo hayan sufrido consecuencias represivas en su fuero personal (exilio, cárcel, asesinatos, multas, expropiaciones...). Este apartado, puede tener una concepción de carácter más amplio y menos cerrado que los anteriores, pudiendo llegarse a tener en cuenta aquellos trabajos desarrollados en el ámbito dictatorial y que en su contenido e intención sean ajenos al contexto político en el que se realizan, pero que sean representativos de su tiempo.

Definidas las categorías, debemos señalar que nos centraremos en aquellos trabajos con un componente intencional, es decir el cine memorísticamente puro y el cine de voluntad memorística, ya que para el objeto de análisis planteado nos permite abordar mejor la relación de la producción cinematográfica con la vocación del ejercicio de la memoria democrática en el caso español. Estas dos categorías son las que muestran vocaciones claras y expresas de abordar la cuestión, por lo que ayudan a definir mejor el rol que puede tener la cultura, y en concreto el cine, en los procesos de construcción de la memoria democrática de las sociedades y su posicionamiento en el debate dentro del espacio público.

4.1. *La intención es lo que cuenta, la memoria detrás de la censura y el camino simbólico, más allá de la herramienta artística*

La imposibilidad de manifestar expresamente cualquier tipo de postura política que no encajase con los planteamientos del régimen, llevó a que los primeros intentos de abordar una visión disidente del conflicto en producciones españolas estuviesen cargados de componentes simbólicos y estéticos, más allá de la búsqueda de representaciones expresas de lo que se quería mostrar. Este tipo de usos del medio audiovisual aspiran a proyectar determinada idea artística, pero también a ser un salvoconducto para incorporar determinados conceptos e ideas por debajo del radar censor, eso sí, con el riesgo de limitar la capacidad de llegar al público general.

En *El cine español* de Vicente J. Benet, que aborda el grueso de tendencias y movimientos a lo largo de toda la historia del cine español, se hace referencia a este tipo de cine como la *la estética de la represión*⁶⁸ en el que referencia la figura de Carlos Saura junto a Víctor Erice y el nombre común a ambos en la producción de Elías Querejeta. Ellos adoptarán una *fórmula estilística* que les permite desarrollar una lectura metafórica de la realidad del régimen, recurriendo a *relaciones familiares opresivas, (...) muchas veces, detrás de figuras paternas poderosas, controladoras o anquilosadas en el pasado, ubicadas en casas asiladas silenciosas o pobladas de objetos que adquirirían un valor simbólico (...)*⁶⁹. Estas estructuras familiares y que son una clara representación del régimen formaron un mecanismo que permitió representar la realidad y el pasado reciente de la España franquista, sin que la censura fuese capaz de reaccionar. Apoyados, además, en el pacto tácito y evidente que existía con los festivales internacionales que daban especial protección a estas películas que podían sucumbir en España ante la censura⁷⁰.

Carlos Saura es el director referencial en lo que a este tipo de cine se refiere, además en muchos de los trabajos que citaremos colaboró con figuras que fuera del ámbito de la dirección fueron determinantes en este cine simbólico, como son el guionista Rafael Azcona y el productor Elías Querejeta. Este último, es el que según el propio Saura terminaba enfrentándose de forma valiente frente a la censura, a la vez que “jugaba” con ellos cambiando continuamente los guiones que presentaba a la junta y los que se usaban en rodaje⁷¹.

La primera película a tener en cuenta en este sentido, que afronta de manera particular una visión del trauma persistente de la Guerra Civil y del olvido con vencedores y vencidos es *La Caza*⁷². La película narra la cacería de un grupo de amigos, antiguos compañeros de armas en la guerra, que se va tornando en un cruce de

⁶⁸ V. J. Benet, op cit., p. 293.

⁶⁹ V. J. Benet, op cit., p. 298.

⁷⁰ J. M. Caparrós Lera – R. de España Arnedo, *Historia del cine español*, Madrid, 2018.

⁷¹ C. Saura, *Los inicios de Carlos Saura. Dos conversaciones*, in *Interview with M. Santemeses*, 2005, Madrid, p. 53.

⁷² C. Saura, 1966.

reproches, envidias y rencillas entre ellos. Los personajes representan los distintos arquetipos de la sociedad de aquel momento, destacando la presencia del joven sobrino de uno de ellos, que representará a la nueva generación. En los trabajadores de la finca veremos a la clase humilde propia del campo, sufridora y vilipendiada. En *The Films of Carlos Saura: The practice of seeing*⁷³ se hace una interesante deconstrucción del valor simbólico de la película en relación a la memoria de la Guerra Civil, se destaca la incorporación del personaje de Enrique (Emilio Gutiérrez Caba) un joven, que ya ha nacido después de la Guerra Civil, será quién desde cierto grado de inocencia haga numerosas preguntas sobre el pasado de los otros personajes. Enrique va acompañado siempre de una cámara fotográfica, reincorporando de nuevo la idea de la fotografía como medio simbólico de representación de la memoria, en un personaje que en su vínculo con la cámara nos puede recordar al Buscapé de *Ciudad de Dios* al que ya hemos hecho referencia⁷⁴.

La elección de casting es un mensaje claro, pero velado. La pareja de José (Ismael Merlo) y Paco (Alfredo Mayo) es interpretada por actores de referencia de dos de las películas más significativas de la propaganda del régimen de los años cuarenta. Ismael Merlo protagonizó *Rojo y Negro*, de la que hemos abordado su particular y corta trayectoria. El otro es Alfredo Mayo, actor del régimen por excelencia y encarnación del heroico español en *Raza*. La elección no es solo significativa por el inconsciente vínculo del público con estos rostros como representantes de los ganadores de la guerra, sino que incluso ayudaban a generar un clima de confianza de cara a conseguir financiación y tratar con la censura dentro de la ambigüedad política del proyecto⁷⁵.

La cantidad de los mensajes que alberga la película llega a suponer casi un juego de observación, y las posibilidades de interpretación son muchas. Desde el uso de la pistola *Mausser* alemana, igual que las usadas durante la guerra, que adquiere cierto peso en la narración o el propio paraje donde se rueda la película que había sido campo de batalla en el conflicto⁷⁶. Incluso nos podríamos atrever a vincular la última frase dicha por Paco en la película⁷⁷, mientras se mira la cara quemada en un espejo, como una referencia velada al *Cara al Sol*, himno de Falange.

Pero sin duda, de entre todos los medios que Saura utiliza para representar la memoria y desmemoria de la Guerra Civil la más evidente es la del esqueleto de un excombatiente que está en una de las cuevas del coto de caza. José lo mantiene como un “secreto a voces”, una referencia que incluso podríamos vincular con el presente y los años de olvido en la exhumación de las fosas comunes⁷⁸. La línea de diálogo en la que el joven Enrique pregunta de qué guerra es el muerto del que hablan y Luis (José

⁷³ M. D'Lugo, *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*, New Jersey, 1991, p. 58 ss.

⁷⁴ R. J. A. Kilbourn, op cit., p. 220.

⁷⁵ C. Saura, op. cit., p. 49.

⁷⁶ M. D'Lugo, op cit., p. 60 ss.

⁷⁷ Paco dice: *he tomado demasiado sol*. *La Caza*, Carlos Saura. 1h 20'.

⁷⁸ M. Parra, 'La Caza', la película de Carlos Saura que esquivó la censura y emocionó en Berlín in *eldiario.es*, 2016. https://www.eldiario.es/cultura/cine/caza-aniversario-saura-censura_1_3757325.htm.

Eduardo Barreto Martín

Memoria y cultura: un análisis del caso audiovisual español

María Parada) le responde *de cualquiera, que más te da*⁷⁹ sintetiza la idea del olvido o el desconocimiento del pasado por parte de la juventud. Es curioso cómo Saura vuelve a esta idea en *Deprisa, deprisa*⁸⁰, su aproximación al cine quinqu⁸¹. Incluso en esta película de corte social más alejado de un planteamiento político más reflexivo, Saura incluye esta referencia a la memoria y al olvido entre las nuevas generaciones.

Vinculando la memoria con esa estética de la represión encontraremos dos títulos más de Saura previos a la muerte de Franco. En *El Jardín de las Delicias*⁸² de nuevo vemos la estructura familiar con un padre represivo como representación del régimen. En la película el padre de familia, que es rico, sufre un accidente y pierde la memoria. Con el objetivo de recuperar los números de las cuentas bancarias la familia representa los momentos esenciales de su vida para ayudarlo a recordar, entre ellos, como destaca Vicente Benet⁸³, su vuelta del frente, donde se imita la indumentaria y gesticulación de *Rojo y Negro* que de nuevo vuelve a hacer utilizada como referencia por Saura, igual que en *La Caza* está representada en la figura de Ismael Merlo.

Pero desde nuestro punto de vista, dentro de la filmografía de este período de Saura, la cinta en la que encontramos con más claridad esa apelación a la memoria y el trauma generacional de la Guerra Civil es *La Prima Angélica*⁸⁴. La película juega con la elipsis temporal y con el rol de los actores para contar paralelamente el presente y los recuerdos de Luis (José Luis López Vázquez), que regresa al pueblo segoviano de su madre para enterrarla, allí aún vive una de sus tías y su prima Angélica que está casada y tiene una hija.

La escena clave de la película que introducirá el juego temporal es la vuelta de López Vázquez por la carretera, cuando se cruza con la propia imagen de sus padres y él viajando hacia el pueblo en el verano de 1936. A partir de este momento en la película se alternarán el presente del tardofranquismo y la Guerra Civil, donde los personajes principales cambian o de actor, o son los propios actores los que cambian de rol. Salvo José Luis López Vázquez que se interpreta como adulto en 1973 y como niño en 1936. El marido de su prima Angélica es interpretado por Luis Delgado, pero también será este actor quién interprete al falangista y violento padre de la Angélica de 1936, la hija

⁷⁹ Saura, Carlos, *La Caza*, min. 51.

⁸⁰ Durante una visita al Monumento al Sagrado Corazón en el Cerro de los Ángeles, aún dañado por la Guerra Civil, los protagonistas preguntan a unas señoras por los daños de la escultura, a lo que estas contestan que está así porque *la fusilaron los rojos durante la guerra* a lo que uno de los jóvenes responde *pues algo habrá hecho* y el otro les pregunta de vuelta *¿pero de qué guerra habla esta tía?*. C. Saura, *Deprisa deprisa*, 1981, min. 33.

⁸¹ Género cinematográfico enmarcado en el período de la Transición y años ochenta centrado en la delincuencia juvenil de los barrios marginales, las películas se caracterizaban por recurrir a muchas veces a jóvenes delincuentes que se interpretaban a sí mismos. Seguramente los directores más destacados de este género sean Eloy de la Iglesia y José Antonio de la Loma.

⁸² C. Saura, 1970.

⁸³ V. J. Benet, op cit., p. 289 ss.

⁸⁴ C. Saura, 1974.

de Angélica en el presente es María Clara Fernández Loyasa, que será también la propia Angélica durante la guerra.

Este uso de los actores permite a Saura plantear un juego de roles entre distintos personajes en el contexto de la Guerra Civil y su “traducción” a la España de principios de los setenta. En este sentido el personaje en el que recae la crítica es en el de Luis Delgado, que durante la Guerra Civil es el padre de familia y tío político de Luis (López Vázquez), al que vemos representado como un falangista lleno de patetismo, muy violento y represivo, incluso amenazando veladamente al personaje de López Vázquez niño por la afiliación republicana de su padre. En 1973, el mismo actor interpreta al marido de Angélica, un empresario inmoral e inculto. Encontramos de nuevo un Saura que representa al bando vencedor como hombres carentes de moral, crueles y corruptos.

El propio *Macguffin* que justifica el viaje de López Vázquez, tiene una profunda lectura simbólica, ya que el hecho de exhumar a su madre en Barcelona para llevarla a su pueblo natal supone una muestra de una voluntad por desenterrar el pasado y cerrar heridas abiertas de la Guerra Civil⁸⁵. Además, en la película se plasma la distancia que existe con respecto a la madre de Luis por haberse casado con un hombre afín a la causa republicana (padre de Luis) con el que vive en Madrid. La ruptura de las familias y la represión por encima de cualquier vínculo previo están presentes en la película y vemos como se ejerce desde el bando ganador.

Esta idea se sintetiza muy bien en una de las escenas más significativas de la película⁸⁶, cuando se produce el Golpe de Estado. Mientras se oyen tiros en la calle, las ventanas están cerradas y no hay luz, la familia permanece rezando unida, Luisito no reza, permanece al otro lado de la sala. Llamen a la puerta, el rezo se corta, tardan en abrir por miedo, pero insisten y una de las tías va a abrir. Es el vecino afín a la causa nacional, de repente vuelve la luz y cesan los tiros. El padre de familia enciende la radio sintoniza el parte que anuncia la victoria del bando nacional, grita *¡son los nuestros!* Estalla la euforia, en todos menos en Luisito que sigue mirando al su alrededor con cierta incompreensión infantil (brillantemente interpretado por José Luis López Vázquez). El padre ordena que se abran las ventanas y se traiga el coñac, la tía toca el *Cara al Sol* en el piano de la sala. Entonces, después de brindar, el personaje de Luis Delgado mira a su sobrino y dice: *Luisito, ahora van a saber lo que es bueno tu padre y los de su realeza*. Zoom al calcetín de Luis Delgado como padre de familia en 1936, corte-elipsis, vemos de nuevo a López Vázquez en 1973 tiene la mirada fija en algo, corte, plano de los idénticos calcetines de Anselmo, el marido de Angélica, también interpretado por Luis Delgado.

La película de Saura contiene mensajes contra la represión moral y educativa ejercida por la iglesia y también representa los traumas infantiles de la guerra, así como

⁸⁵ J. A. Tarancón de Francisco, *Fantasmas del pasado: El cine de Carlos Saura en el contexto del franquismo* en M. d. Rodríguez Fuentes, *Desmontando a Saura*, Madrid, 2013, p. 217 ss.

⁸⁶ C. Saura, *La Prima Angélica*, 1973, min 22.

Eduardo Barreto Martín

Memoria y cultura: un análisis del caso audiovisual español

la propia condición de los niños como víctimas del conflicto (el bombardeo con el que comienza la película). Es difícil entender como una película así supero los trámites censores, la solución podría ser mirar a la labor de Elías Querejeta y a la propia experiencia de Saura lidiando con la censura, junto su propia genialidad a la hora de saber recurrir a elementos que permitiesen poner en su película los mensajes expuestos.

La película será un éxito en el Festival de Cannes de 1974 donde se llevará el Gran Premio del Jurado. En España obtuvo una taquilla de más de 80 millones de pesetas, siendo una de las más altas de la historia del cine español en aquel momento⁸⁷. Parte de la motivación de este éxito sería la polémica que suscitó porque, aunque la película fuese lo suficientemente sutil para superar determinados cortes censores no fue igual para el público, en especial con la escena de Luis Delgado vestido de falangista y con el brazo en alto en un cabestrillo haciendo un permanente saludo romano después de que le hayan herido en el frente. La indignación de la extrema derecha se tradujo en un atentado con bomba en los cines Balmes de Barcelona (sin daños personales)⁸⁸.

Encontramos este cine de voluntad memorística dentro del cine español y personificado en el trabajo de Carlos Saura. Es un ejemplo de cómo desde antes de la muerte de Franco se empezó a plantear en el cine una revisión de la propia historia nacional, más allá de la versión oficial. El recurso simbólico, la astucia y el buen hacer de cineastas, guionistas y productores abrieron este interesante espacio, donde la intencionalidad crítica tenía la capacidad de dejar en fuera de juego a una censura incapaz de entender lo que veía.

Nos hemos centrado en Saura, al ser el más representativo, pero merece la pena nombrar, aunque sea brevemente, el trabajo de Víctor Erice con *El Espíritu de la Colmena*⁸⁹. Ambientada en un pueblo castellano de primera posguerra, Erice utiliza muchos recursos que de nuevo podemos enmarcar en la estética de la represión⁹⁰.

También el salmantino Basilio Martín Patino comenzó a introducir la memoria como temática de su cine a principios de los setenta. En *Canciones para después de una Guerra*⁹¹ recurre al collage combinando imágenes de archivo de la posguerra con los éxitos musicales de esos mismos años, jugando a veces con la contraposición de las imágenes y la música que suena. Por ejemplo, imágenes de la cola del racionamiento mientras suena *La vaca lechera*. Patino explica que su intención era evocar la posguerra y la dureza de la misma queriendo generar un efecto de magdalena de Proust a los

⁸⁷ RTVE, *Los Archivos del NO-DO, episodio 1974*, 14 de agosto 2014, min. 47. <https://www.rtve.es/play/videos/los-anos-del-no-do/anos-del-no-do-1974-ocaso-regimen/3249890/>.

⁸⁸ J.A. Tarancón de Francisco, *op. cit.*

⁸⁹ V. Erice, 1973.

⁹⁰ V. J. Benet, p. 290 ss.

⁹¹ B. Martín Patino, 1971.

espectadores⁹². La película se haría en la clandestinidad, y en este caso sería prohibida directamente por la censura, estrenándose públicamente en 1976.

4.2. *Representar en pasado y denunciar en presente*

El carácter directo y expreso de este tipo de películas, hace lógico pensar que este tipo de cine no era común durante el desarrollo de la propia dictadura sobre la que debía reflexionar. Hacer una película que contuviese de forma expresa una relectura que huyese de la *verdad oficial* era un riesgo que llevaba al ejercicio de la autocensura, por un lado, y por el otro, la propia acción del régimen ejerciendo la represión cultural que era capaz de interferir desde la preproducción, limitando las posibilidades de financiación, denegando permisos y censurando guiones hasta poder prohibir en última instancia la película terminada y lista para su estreno.

Veremos cómo pese a las limitaciones y trabas del régimen algunos autores comenzaron a desafiar las prohibiciones aún vigentes, tomando como referencia el trabajo de Jaime Camino como autor más representativo del que podemos llamar el cine de memoria. Es interesante observar como a lo largo del tiempo, una vez llegada la dictadura a su fin, ha ido variando el interés por abordar estos aspectos y se han generado nuevos enfoques. Esto nos lleva a terminar por aproximarnos al estado actual de la cuestión, valorando una nueva corriente cinematográfica que aborda no ya solo la representación del pasado con un sentido crítico sino también los propios procesos de recuperación de memoria.

4.4. *La vía internacional: Morir en Madrid*

La única oportunidad de acceder a títulos que reflejasen una visión alternativa al conflicto en España era la vía internacional, y la cinta de referencia en este sentido es *Mourir À Madrid*⁹³. El director francés Frédéric Rossif realiza una película documental con la intención expresa de reivindicar al bando republicano, denunciando de forma concreta la participación alemana y en particular de la Legión Condor en el conflicto, así como el carácter fascista de Franco, incluyendo imágenes de los encuentros del dictador con Hitler⁹⁴. También denunciará el papel de la iglesia católica en el conflicto e incluye fragmentos de una entrevista con Franco, en el que justifica que con el fin de pacificar el país está dispuesto a matar a la mitad del país si fuese necesario⁹⁵.

⁹² B. Martín Patino, *Así se hizo canciones para después de una guerra* in <https://www.youtube.com/watch?v=ddcf3Mv7Edk>.

⁹³ F. Rossif, 1963.

⁹⁴ M. Crusells, *Cine y Guerra*, cit., p. 214.

⁹⁵ M. Crusells, *Cine y Guerra*, cit., p. 216.

Rossif, una vez había indagado en las profundidades de los distintos archivos audiovisuales europeos, consideró que sería necesario poder acceder a material español y a grabar algunas secuencias nuevas, lo consiguió solicitando permiso a la Dirección General de Cinematografía con la excusa de hacer una película promocional del país. En el momento del estreno internacional, las autoridades supieron del objetivo real de la película y el gobierno franquista puso en marcha toda su maquinaria para poder controlar el relato del conflicto también en el exterior, presionando a Francia y consiguiendo que se hiciesen algunos cortes, pero el sentido de la película quedó inalterado y se convirtió en un título importante para establecer por primera vez una imagen alternativa de la memoria de la Guerra Civil. Aunque, por supuesto, solo era una opción para los españoles que o vivían fuera o podía permitirse cruzar la frontera para acudir a los cines franceses, ya que la película no se pudo ver en España hasta 1978⁹⁶.

4.5. Cine de la memoria y la figura pionera de Jaime Camino

Jaime Camino es un referente en el cine y la memoria histórica en España y no es baladí que El Periódico de Cataluña le definiese en su óbito como *el director de la memoria histórica*⁹⁷. Quizás, su mayor hito fue el de incorporar la memoria histórica de los derrotados aún con Franco en el poder, gracias a su película *España, otra vez*⁹⁸, siendo un ejemplo de como el cine tuvo la capacidad de incorporar al espacio público esta otra memoria que estaba oficialmente silenciada. El director catalán acude a una historia real, la del guionista Alvah Bessie que participará directamente como actor y en el guión de la película. La historia narra el regreso a España de un brigada internacional 30 años después de la Guerra Civil, donde fue médico enrolado en la Brigada Lincoln. Durante su vuelta a Barcelona se irá reencontrando con viejas amistades, mientras busca a la que fue su novia durante el conflicto, una enfermera llamada María. A ella no la encuentra, pero sí a su hija, con la que recorre alguno de los lugares donde sirvió en la Guerra. La película contiene ejemplos del lenguaje memorístico al que hacíamos referencia al principio, clarificando el contenido y la intencionalidad del autor, mediante los *flashbacks* del Dr. Foster con un gran peso narrativo y también en el plano más estético recurriendo a imágenes de la filmoteca intercaladas, así como a una fotografía que será el detonante de la aparición del personaje de María en la trama.

⁹⁶ H. Liogier, *El escándalo de morir à Madrid, una "película ofensiva para España"*, in *Archivos de La Filmoteca*, 2005, p. 110 ss.

⁹⁷ Q. Casas, *Jaime Camino, el cineasta de la memoria histórica*, in *El Periódico*, 6 de diciembre 2015, <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20151206/fallece-jaime-camino-director-memoria-historica-4730520>.

⁹⁸ J. Camino, 1968.

Eduardo Barreto Martín

Memoria y cultura: un análisis del caso audiovisual español

En última instancia, la película fue innovadora por representar a un luchador de la brigada Lincoln y afrontar ese pasado y esa memoria por primera vez desde la perspectiva no ganadora en una producción española. El régimen franquista había censurado durante años cualquier mención explícita a las brigadas internacionales, como por ejemplo sucedía en *Casablanca*⁹⁹ donde se alteraba un diálogo en el que Rick Blane (Bogart) hablaba de su pasado como brigada internacional¹⁰⁰. En el documental *Hollywood contra Franco*¹⁰¹ se analiza la relación entre esta voluntad del régimen de expandir su voluntad censora fuera de las fronteras españolas. También se trata como *España, otra vez* constituye un hito, en el que se permite incorporar entre sus guionistas la figura de Alvah Bessie, que había sido repudiado por la industria cinematográfica de su país durante la caza de brujas del Comité de Actividades Antiamericanas.

Es necesario, antes de abordar posteriores trabajos de Camino, poner en valor esta película. Como señala Román Gubern, en ella aparece por primera vez un luchador del bando “perdedor” que no termina convertido a la causa¹⁰². Y no debemos pensar que se hace en un contexto especialmente permisivo o favorable, recordando que si bien se suele relacionar el período de los sesenta con un cierto aperturismo, está claro que la censura seguía funcionando a la orden del día, con un mayor marco regulativo pero con firmeza y más si cabe con las películas de producción española que se enfrentaban a tres tiempos de censura, en guion, producción y exhibición¹⁰³. De hecho, pese al éxito de lograr llegar a las salas, la película no se privó de la acción de la censura recortando algunos diálogos, así como de obtener una calificación para mayores de 18 años, aun así, fue bien valorada desde los estamentos internos del régimen, que la llegaron a enviar como candidata a los Oscars¹⁰⁴. En general será un éxito de crítica, nominada a la Palma de Oro en Cannes y llevará a 2.650.033 de espectadores a las salas¹⁰⁵.

Los siguientes trabajos del director se realizarán tras la muerte de Franco, como es el caso de *Las largas vacaciones del 36*¹⁰⁶ que se estrenará meses después de la muerte del dictador, aún con la censura vigente en el momento del estreno y durante las fases previas de producción. El cine de Camino se desarrollará siempre con temáticas cercanas a la historia y la memoria. En un artículo de Ángel Luis Hueso Montón¹⁰⁷ se

⁹⁹ M. Curtiz, 1942.

¹⁰⁰ RTVE, *La manipulación de “Casablanca”*, 12 de febrero, <https://www.rtve.es/play/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-manipulacion-casablanca/1153117/>.

¹⁰¹ O. Porta, 2008.

¹⁰² R. Gubern, in *Hollywood Contra Franco*, Porta, C. 1h. min. 20.

¹⁰³ M. C. Gutiérrez Lanza, *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: doblaje y subtítulo inglés-español (1951-1975)*, León, 1999.

¹⁰⁴ M. Crusells, *Cine y Guerra*, op. cit. p. 230.

¹⁰⁵ J. M. Caparrós Lera, *Cine español bajo régimen de Franco*, op. cit., p. 236.

¹⁰⁶ J. Camino, 1976.

¹⁰⁷ A. L. Montón, *La revisión de la Historia en el cine de Jaime Camino*, in *Hispanística XX*, 1999, p. 113 ss.

plantea una diferenciación entre sus películas en ficcionales, reconstructivas y las que recurren a crear la historia por imágenes en las que encuadra la película-documental *La Vieja Memoria*¹⁰⁸ y en las que nosotros podemos añadir *Los niños de Rusia*¹⁰⁹, que se estrenó con posterioridad a la publicación del artículo.

Con *Las largas vacaciones del 36* y la posterior secuela *El largo invierno*¹¹⁰, Camino aborda la memoria del conflicto desde una perspectiva familiar, tomando el punto de vista de la sociedad burguesa y en particular incorporando la perspectiva infantil¹¹¹, lo que recuerda a directores de su generación como Saura y Erice. El propio Camino comentaba en una entrevista a RTVE, con motivo de un especial dedicado a *Las largas vacaciones del 36*¹¹², como desde un primer momento entendieron que estaban haciendo una película arriesgada, en la que se representaba una visión de la propia memoria familiar del autor, pero también una relectura de la Guerra Civil en la que por primera vez cabía el bando derrotado, de hecho, a modo de anécdota cuenta Camino como en el estreno en Barcelona la película terminó con vivas a la república por parte de algunos espectadores.

La prensa de la época nos permite ver la polémica levantada por la película, en especial por la acción de la censura en contra de la cinta como recoge el crítico de *El País*, Antonio Lara, que denuncia como se realizan cortes en todo aquello que no encajase con la historia oficial del régimen: *Es una lástima que esta nueva e inesperada mutación de la censura no se haya aplicado al género cinematográfico de la guerra civil española (...) con carácter retrospectivo, ya que, desde Raza hasta el último engendro pseudooficial sobre el tema, la verdad histórica no ha podido estar más adulterada y escarnecida*¹¹³. Es paradigmático como el debate que parecía abrirse sobre la representación de la *verdad oficial* en la cultura quedará simplemente suspendido en el tiempo.

El director catalán haría una cinta de referencia ya en los años ochenta como es *Dragon Rapide*¹¹⁴, que encaja con la idea del reconstructivismo¹¹⁵. En la película se muestra la preparación del Golpe de Estado de 1936 por parte de los militares sublevados, prestando atención especial a la figura de Franco interpretado por Juan Diego. La importancia de este trabajo es que replantea de cara al público la visión oficial de un Franco heroico y determinado que había vendido durante décadas el régimen, para mostrarnos a la figura desmitificada y dubitativa, reinterpretando la preparación del golpe como un hecho premeditado y poco glamuroso que estuvo al

¹⁰⁸ J. Camino, 1977.

¹⁰⁹ J. Camino, 2001.

¹¹⁰ J. Camino, 1991.

¹¹¹ A. L. Montón, op cit., p. 115 ss.

¹¹² J. Camino, entrevistado en *Versión española*, RTVE, 16 de diciembre 2014, www.rtve.es/play/videos/version-espanola/version-espanola-largas-vacaciones-del-36/2912262/.

¹¹³ A. Lara, *Unas largas escenas titubeantes*, in *El País*, 12 de noviembre 1976, https://elpais.com/diario/1976/11/12/cultura/216601207_850215.html.

¹¹⁴ J. Camino, 1986.

¹¹⁵ A. L. Montón, op cit., p. 117 ss.

borde de fracaso (de hecho, en cierto sentido lo fue) en muchos momentos. Como señala Morán, la película supuso un debate sobre el rol de la figura de Franco vinculado con el propio debate a acerca de la representación del personaje en el film¹¹⁶. Fomentar el debate y la reflexión sobre la figura del dictador en el ámbito público, después de casi cuarenta años de idolatría, es otro de los aportes que podemos atribuir a la filmografía de Camino.

En el plano del cine documental el catalán tiene dos títulos de referencias y gran valor histórico como son la *Vieja memoria* y *Los niños de Rusia*. En el primero plantea por primera vez en el ámbito audiovisual un debate sobre la Guerra Civil y sus consecuencias, incorporando a figuras dentro de un amplio espectro político, desde la Pasionaria hasta el líder de la derecha durante el período republicano Gil Robles.

En *Los niños de Rusia*, ya en 2001, llevó al cine la historia de los miles de niños del bando republicano que fueron enviados a Rusia y que nunca volvieron. Camino justifica el documental en la necesidad de reivindicar la historia de aquellos niños que fueron a Rusia con la suposición de que regresarían al terminar la guerra, lo que no sucedió¹¹⁷. Las consecuencias para la vida de estos niños, que con los años crecieron y envejecieron en Rusia, van desde la índole psicológica y humana hasta el plano material y jurídico, que es donde las autoridades podían actuar, pero tardaron en hacerlo. Existían dificultades para que sus descendientes pudieran acceder a la nacionalidad y aún a principios del siglo XXI el colectivo de los niños de la guerra reclamaba que se les concediese una pensión¹¹⁸, lo que no se lograría hasta el año 2005¹¹⁹. Es difícil imaginar que el documental de Camino, nominado a un Goya en 2001 y emitido en la Televisión Pública¹²⁰, no aportase al menos, la presencia y reivindicación de la cuestión en el debate público.

4.6. *La Transición Española, pacto del olvido y resistencia cultural*

Paloma Aguilar habla de que tras la muerte de Franco en España se constituirá un pacto del olvido¹²¹, que se explica dentro de una voluntad política y de gran parte de la sociedad de superar la división de la dictadura, así como el miedo a generar un

¹¹⁶ M. Crusells, *Cine y Guerra*, cit., p. 276.

¹¹⁷ J. Camino, *Los 'niños de Rusia' son absolutamente españoles'*, entrevistado por de España, Ramón, *El País*, 2 de abril 2001, https://elpais.com/diario/2001/04/02/catalunya/986173658_850215.html.

¹¹⁸ C. González Martínez, *El Retorno a España de los Niños de la Guerra Civil*, in *Anales de Historia Contemporánea*, 2003, p. 75 ss.

¹¹⁹ El País, *El Gobierno concede una pensión anual de 6.090 euros a 603 'niños de la guerra'*, 22 de ene 2005, https://elpais.com/diario/2005/01/22/espana/1106348412_850215.html.

¹²⁰ VerTele, *"Documentos TV" estrena en televisión "Los niños de Rusia" de Jaime Camino*, 2004, https://www.eldiario.es/vertele/videos/actualidad/documentos-tv-rusia-jaime-camino_1_7788926.html.

¹²¹ P. Aguilar Fernández, – L. A. Payne, *El resurgir del pasado en España*, Barcelona, 2018, p. 97 ss.

ambiente divisivo que reavivase un sentimiento belicista. La apuesta por una reconciliación se presentaba como incompatible con la revisión del pasado, que se limita a un forzado reparto de culpas que compra así parte importante del discurso franquista. Aguilar apuntará que ante este movimiento serán las familias de las víctimas junto a sectores de la academia y la cultura los que se opongan a este deseo de olvidar¹²².

El cine será uno de los principales medios de oposición dentro de la cultura, contando en ese período con el trabajo de directores que durante el período franquista ya habían mostrado su vocación crítica hacia el régimen como el propio Jaime Camino, cuyos trabajos hemos abordado, pero también Carlos Saura, Fernando Fernán Gómez, Mario Camus o incluso Luís García Berlanga que abordará por primera vez su visión de la Guerra Civil con la tragicómica *La Vaquilla*¹²³, encontrándose como casi siempre con críticas desde ambos lados del espectro político ante la versión desmitificada, humana y no partidista mostrada por el director valenciano¹²⁴.

También una nueva generación de directores empezarán a realizarse desde distintas perspectivas una lectura de la Guerra Civil y los primeros años de posguerra, como hará Jaime Chávarri en *Las Bicicletas son para el verano*¹²⁵, Fernando Trueba en *El año de las luces*¹²⁶ o Imanol Uribe¹²⁷ que aborda parte del conflicto entre las autoridades del tardofranquismo y una incipiente banda terrorista ETA. Pero entre algunos de los nuevos realizadores la vocación de contar la historia reciente de España no tendrá el peso que tuvo en los directores de la generación previa. Por ejemplo, sería un tema expresamente rechazado por directores como Pedro Almodóvar que evitaba expresamente tratar cualquier tema relacionado con el franquismo, en parte por considerar que era una temática que se estaba tratando en exceso en el cine español¹²⁸ e incluso por una voluntad de querer dejar atrás ese período oscuro de la historia del país y hacer como *que nunca había existido*¹²⁹. Marca la evolución del tratamiento de la memoria en la sociedad española, el hecho de que en 2021 el manchego tratara expresamente la cuestión de la memoria histórica en *Madres paralelas*¹³⁰, película a la que volveremos más adelante.

Progresivamente la tendencia a representar el pasado reciente y la Guerra Civil va disgregándose en el tiempo, aunque no desaparece, y se producirán algunos títulos

¹²² *Ibidem*, p. 90.

¹²³ L. García Berlanga, 1985.

¹²⁴ M.A. Viena, *Berlanga. Vida y cine de un creador irreverente*, Barcelona, 2021, p. 209 ss.

¹²⁵ J. Chávarri, 1984.

¹²⁶ F. Trueba, 1986.

¹²⁷ *El proceso de Burgos* y *La Fuga de Segovia*, 1978 y 1981.

¹²⁸ P. Martínez-Vasseur, *La España de los 80 en el cine de Pedro Almodóvar*, in R. Ruzafa Ortega (cord.), *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España*, 2004, p. 173.

¹²⁹ P. Almodóvar, *Pedro Almodóvar: "Me hubiera gustado meterme en más charcos"* in interview at *Academia del Cine*, 2021, <https://www.academiadecine.com/2021/09/02/pedro-almodovar-me-hubiera-gustado-meterme-en-mas-charcos/>.

¹³⁰ P. Almodóvar, 2021.

Eduardo Barreto Martín

Memoria y cultura: un análisis del caso audiovisual español

de peso que representarán distintas temáticas muchas veces no tratadas previamente. Por ejemplo, *Ay Carmela!*¹³¹ donde de nuevo Carlos Saura recoge la represión sufrida por los artistas en la Guerra Civil; en *La Lengua de las Mariposas*¹³² de José Luis Cuerda se representa la represión al profesorado; o en *Libertarias*¹³³ donde Vicente Aranda ahondará en el papel de las mujeres en la resistencia republicana, también Fernando Colomo tratará el trabajo esclavo impuesto por el régimen en *Los años bárbaros*¹³⁴. En los noventa, otro de los títulos más importantes de la década supondrá la vuelta al ámbito internacional de la representación de la guerra, con la siempre políticamente comprometida visión de Ken Loach en *Tierra y Libertad*¹³⁵.

4.7. La presencia de la memoria de la dictadura en el cine contemporáneo (siglo XXI)

El siglo XXI traerá un mayor compromiso con la memoria histórica. Progresivamente y exponencialmente, a partir de la victoria de José Luis Rodríguez Zapatero, el debate público y político sobre la Guerra Civil y el franquismo irá superando el olvido aceptado en la Transición y llevará al país a la aprobación de la primera Ley de Memoria Histórica en el año 2007. El aumento del debate público tiene un espacio de reacción en la cinematografía, que encontrará de nuevo en la temática de la Guerra Civil y la posguerra española una narrativa inspiradora y necesaria. Entre los hitos, podemos destacar *El Laberinto del Fauno*¹³⁶ de Guillermo del Toro, una producción de carácter internacional y de enorme éxito de público y crítica, con 6 nominaciones a los Oscars, ganado 3, en el que la imaginería fantástica del director mexicano se localiza en un pueblo español de posguerra en el que los *maquis* tratan de resistir. Se puede destacar la representación que se hace de las tropas franquistas en la figura del cruel Capitán Vidal, la película se considera en algunos análisis la como una alegoría de la caída de la República, la dictadura y la vuelta de la esperanza democrática¹³⁷.

En el plano estrictamente nacional, podemos enmarcar en este primer momento de auge en relación con el debate público suscitado por la Ley de Memoria Histórica títulos como *Los Girasoles Ciegos*¹³⁸ de José Luis Cuerda, que aborda la cuestión de *los topos*; *Las 13 Rosas*¹³⁹ película recreacional de la ejecución de 13 jóvenes mujeres

¹³¹ C. Saura, 1990.

¹³² J. L. Cuerda, 1999.

¹³³ V. Aranda, 1996.

¹³⁴ F. Colomo, 1998.

¹³⁵ K. Loach, 1995.

¹³⁶ G. Del Toro, 2006.

¹³⁷ W. O. Deaver Jr., *El Laberinto del Fauno. Una alegoría de la España democrática* in *Romance Notes*, 2009, p.155 ss.

¹³⁸ J. L. Cuerda, 2008.

¹³⁹ E. Martínez-Lázaro, 2007.

socialistas en agosto de de 1936; *Salvador (Puig Antich)*¹⁴⁰ sobre la figura del anarquista Salvador Puig Antich ejecutado por el régimen franquista en 1974 o *Pa negre (Pan negro)*¹⁴¹ que retrata la posguerra rural catalana.

La salida del PSOE del gobierno en 2011 supuso una regresión en las políticas públicas en relación con la memoria histórica. Pero fuera del plano estrictamente institucional se hacía palpable que no había vuelta atrás, aunque la voluntad del gobierno fuera expresa a la hora de dotar con un presupuesto de 0 euros cualquier partida vinculada a la memoria histórica¹⁴². Esta decisión del gobierno del PP lleva a que los procesos de exhumación no cuenten con ningún tipo de respaldo público, lo que lleva de facto a la privatización total de las exhumaciones. Ante esto muchas comunidades autónomas empiezan a hacer sus propias leyes que serán casi siempre más ambiciosas que el texto nacional del 2007¹⁴³. Por otra parte, se activa con más fuerza la vía internacional que recogerá las reivindicaciones de las víctimas a través de la llamada *causa argentina*¹⁴⁴, después del fallido intento¹⁴⁵ del juez Baltasar Garzón por abordar la vía judicial en España. Además, la ONU con el Grupo de Trabajo de Desapariciones Forzosas o Involuntarias se implica a través de sus recomendaciones presentadas en 2013, sumado a las llamadas de atención por parte de la institución por los incumplimientos de las mismas¹⁴⁶.

Con el regreso del PSOE al gobierno a través de la figura de Pedro Sánchez, llegamos al panorama actual, en el que encontramos como el cine de la memoria democrática está presente con enorme repercusión mediática y de público, valorando dos fenómenos actuales que no habíamos visto en el pasado. Por un lado, la introducción de la temática de la recuperación de la memoria histórica en el cine, es decir, no ya solo la utilización del cine como medio capaz de representar determinado período histórico o hecho de la dictadura con una intención crítica, sino que se aborda la propia cuestión de la recuperación de la memoria como elemento narrativo, sumando una intencionalidad expresamente crítica con las políticas del Partido Popular contrarias a la memoria. Por otra parte, en la actualidad nos encontramos con que la temática de la memoria democrática se ha instalado como un subgénero de peso dentro de la cinematografía española, aportando los principales directores nacionales su visión

¹⁴⁰ M. Huerga, 2006.

¹⁴¹ A. Villalonga, 2011.

¹⁴² N. Junquera, *La promesa que sí cumplió Rajoy* in *El País* 5 de octubre de 2013. https://elpais.com/politica/2013/10/05/actualidad/1380997260_542677.html.

¹⁴³ R. Escudero Alday, *La vía autonómica para la recuperación de la memoria histórica en España: leyes, derechos y políticas públicas*, in *Revista catalana de dret públic*, 2021, p.167 ss.

¹⁴⁴ S. Sánchez Legido – L. Hinojosa Martínez, *Los juicios argentinos sobre los crímenes del franquismo* in *Revista española de derecho internacional*, 2015, p. 298 ss.

¹⁴⁵ M. Altozano, *La Audiencia cierra el paso a la causa contra la rebelión franquista*, *El País*, 29 de noviembre 2008, https://elpais.com/diario/2008/11/29/espana/1227913202_850215.html.

¹⁴⁶ Junquera, Natalia, *La ONU insta a España a cumplir “su obligación” y buscar a los desaparecidos*, *El País*, 15 de noviembre 2013, https://elpais.com/politica/2013/11/15/actualidad/1384521012_539699.html.

Eduardo Barreto Martín

Memoria y cultura: un análisis del caso audiovisual español

del tema y llegando en el año 2020 a tener *La Trinchera Infinita*¹⁴⁷ y *Mientras dure la Guerra*¹⁴⁸ como nominadas a mejor película en los Premios Goya.

Ambas tendencias se han aunado en la película de Pedro Almodóvar, *Madres Paralelas*, un trabajo que podemos enmarcar como la primera película de ficción en tratar directamente los procesos de recuperación y exhumación de fosas de la Guerra Civil. El director manchego llevaba trabajando en la trama de la película 11 años¹⁴⁹ y decidió incorporar a su idea original la trama de las exhumaciones, como parte de una denuncia expresa a las decisiones del presidente Rajoy de no dotar de presupuesto las partidas a tal efecto. Se incluye incluso una mención expresa a la cuestión al principio de la película, denunciando Almodóvar lo que consideró como (...) *el colmo de la torpeza y un insulto superlativo (...) el cine nos sobrevive a todos y al menos así estará siempre Rajoy vinculado a esta infamia*¹⁵⁰.

Pedro Almodóvar recurre a incluir como uno de los protagonistas de la película a un antropólogo forense (Israel Elejalde) de evidente y reconocida inspiración en Francisco Etxebarria, figura de referencia en la materia. Incluyendo en la escena final la imagen de todos los arqueólogos acostados dentro de la fosa, lo que forma parte de los protocolos de las excavaciones dirigidas por el antropólogo vasco para fotografiar la posición de los cuerpos retirados¹⁵¹.

Pero las intenciones confesas de Pedro Almodóvar no se restringen a la mera denuncia de las limitaciones materiales existentes en los procesos de exhumación, sino que suponen un planteamiento general de la cuestión de la memoria y la vocación de la derecha en imponer su relato, heredado del franquismo, como señala el director manchego en varias de las entrevistas concedidas durante la promoción de la película:

«Me pareció que era más necesario que nunca recordar de dónde venimos y contrarrestar el revisionismo de la extrema derecha. Sus voces no son mayoritarias, pero hacen mucho ruido y contaminan la vida política española»¹⁵².

«Es importante que las nuevas generaciones puedan volver su mirada al pasado, para entender ciertos problemas cuyo origen se remonta a cuarenta años atrás. Pero también para negar al revisionista. Estamos viendo ejemplos de revisionismo como lo de Camuñas diciendo claramente que la única culpable de la Guerra Civil fue la

¹⁴⁷ Garaño – Arregi – Goneaga, 2019.

¹⁴⁸ A. Amenábar, 2019.

¹⁴⁹ P. Almodóvar, *Pedro Almodóvar. El primer y penúltimo invitado de Late Motiv*, en *Late Motiv* de Buenafuente, Andreu, 2021, <https://youtu.be/aiyYoBwQdmA?si=OVu07B4rJbLP9krL>.

¹⁵⁰ L. Martínez, *Pedro Almodóvar: "Lo que dijo Rajoy sobre la memoria histórica fue el colmo de la torpeza y un insulto superlativo"*, en *El Mundo*, 1 de septiembre 2021, <https://www.elmundo.es/cultura/cine/2021/09/01/612f7ce8fc6c83a4178b45a4.html>.

¹⁵¹ Almodóvar, Pedro, *Pedro Almodóvar: La gran película sobre la Guerra Civil aún no se ha hecho* en *eldiario.es*, Miró, Pedro (entrevistador), 3 de octubre 2021, https://www.eldiario.es/cultura/cine/pedro-almodovar-gran-pelicula-guerra-civil-no-hecho_128_8351352.html

¹⁵² P. Almodóvar, *Pedro Almodóvar: La gran película sobre la Guerra Civil aún no se ha hecho*, cit.

República, con el líder de la oposición delante que no le dice nada... es delicado. Porque ese hombre está mintiendo: no hay equidistancia entre la República y el alzamiento de Franco. No: fue un golpe militar. Yo veo en ciertas cosas que la derecha trata de reescribir nuestra historia. Y contra eso aconsejo a la gente que se la lea: que lea libros de historia sobre la Guerra Civil»¹⁵³.

La película y las posturas defendidas por el propio director en distintas entrevistas son prueba del compromiso expreso desde sectores relevantes de la cultura. El ámbito cinematográfico se posiciona como una de las principales voces discursivas frente a la voluntad política de parte de partidos como el PP y VOX de reimponer, no ya un olvido, sino incluso una reinterpretación de la historia de nuevo ajustada a los preceptos de la historiografía franquista.

El trabajo de Almodóvar es particularmente importante por la propia relevancia de la película, nominada a 8 goyas, 2 nominaciones a los Oscars (Penélope Cruz como actriz principal y banda sonora), Globos de Oro (nom. Habla no inglesa y banda sonora), BAFTA (nom. Habla no inglesa), Festival de Venecia (Copa Volti para Penélope Cruz) o Premios César (nom. Película extranjera). También en el ámbito de la taquilla, que sin poder valorar la repercusión en streaming, solo a nivel nacional llevo a 426.582 espectadores a las salas en 2021¹⁵⁴, siendo la 6ª película española más vista de ese año. La denuncia pública de Almodóvar tuvo gran alcance nacional e internacional, difícilmente alcanzable por otros medios.

Además, el propio proceso de promoción de la película a nivel nacional e internacional ejerce una forma de particular *agenda setting*, que se traduce en diversidad de entrevistas y apariciones en medios que reavivan el debate público sobre la cuestión de la memoria en España.

Pero además de Almodóvar, otra de las principales figuras del cine español con proyección internacional, como es Alejandro Amenábar, planteaba en *Mientras dure la guerra* una profundización en los inicios del conflicto a través de la figura de Miguel de Unamuno. Desarrolla una perspectiva histórica y recreacionista del inicio de la guerra desde la figura de Franco o generales relevantes del movimiento como Millán-Astray, recogiendo parte del testigo de lo planteado por Jaime Camino en *Dragon Rapide*. Además, la película de Amenábar tiene una vocación presentista como reconoce el director en algunas de las entrevistas promocionales¹⁵⁵. A partir de esa reflexión, desarrolla la película entorno a la posición de Unamuno frente al golpe de estado, con su paulatino desencanto que tiene como punto de referencia en la película la

¹⁵³ A. Vicente, *Pedro Almodóvar: "Presentía que mi película no gustaría por hablar de la memoria histórica"*, in *El País*, 30 de noviembre 20021, <https://elpais.com/cultura/2021-11-30/pedro-almodovar-presentia-que-mi-pelicula-no-gustaria-por-hablar-de-la-memoria-historica.html>.

¹⁵⁴ Ministerio de Cultura, *Recaudación y espectadores Cine Español año 2021*, <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:165bdd39-998f-496c-8a6d-a17c73e3a773/acumulado2021-2-enero-2022.pdf>.

¹⁵⁵ A. Amenábar, *Mientras dure la guerra - La película de Unamuno | Movistar+ en Youtube*, 2020, min. 8'20", <https://www.youtube.com/watch?v=LvIAt3RH5S8>.

conversación que tiene con su amigo y profesor Salvador Villa¹⁵⁶ (Carlos Serrano-Clarck). Villa es un personaje real al igual que Atilano Coco¹⁵⁷ (Luis Zahera), los dos que serán represaliados por los franquistas como se recoge en la película y a día de hoy siguen desaparecidos.

Más allá de la trama que corresponde a la figura de Unamuno, la película presta atención a la figura de Franco y Millán-Astray, y se convierte narrativamente en una continuación involuntaria de la ya citada *Dragon Rapide* que se centra en el período histórico preparatorio al golpe del 18 de julio y termina con el viaje de Franco desde Canarias hasta tomar control de las tropas en África. En la película de Amenábar el golpe ya ha fracasado y nos encontramos en los primeros meses de Guerra en los que se está constituyendo lo que será la España nacional. La película recoge entre otros momentos los debates y la asunción de Franco como generalísimo, y muestra a un Franco bastante representativo en acciones e ideas de lo que podemos inducir de la historiografía, en el que ya existe un plan preconcebido de una guerra larga que le permita represaliar a todo aquel que considere *enemigo de España*¹⁵⁸.

El personaje de Millán-Astray también es representativo, no ya solo por el rol antagonista que Amenábar le da en la película, sino por usarlo como medio hiperbólico de la representación de los valores y planteamientos del bando nacional, mostrando a un hombre intransigente, violento, intimidatorio e irracional. El propio Amenábar recibió amenazas desde grupos de extrema derecha vinculados a la Legión cuando se supo que el militar era un personaje de peso en la película, también durante un pase en Valencia al que había acudido el propio Amenábar miembros de la ultraderechista España 2000 irrumpieron en la película con vivas a Franco y una pancarta, causando la interrupción de la película¹⁵⁹. El propio Amenábar considera que la polémica suscitada y los intentos de boicot han ayudado al éxito de público de la película¹⁶⁰. Estrenada en el último trimestre de 2019 y coincidiendo además con la retirada de los restos de Franco del Valle de Cuelgamuros (antes Valle de los Caídos), se convertirá en la cuarta cinta española más taquillera del año con 1.907.356 espectadores solo en salas españolas¹⁶¹.

Los incidentes relacionados con la película nos sirven también para recordar el riesgo inherente que existe cuando se abordan estas temáticas, pero no solo ya por la

¹⁵⁶ P. Preston, *El holocausto español: Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*, Barcelona, 2011, p. 249 ss.

¹⁵⁷ L. P. Martín, *La otra cara de la Guerra Civil: La represión de la masonería salmantina* in *Revista Estudios*, 1997, p. 431 ss.

¹⁵⁸ P. Preston, *La Guerra Civil española*, Barcelona, 2016, p.116 ss.

¹⁵⁹ B. Ferrán, *Amenábar: "Han intentado boicotear la película pero están consiguiendo lo contrario, que venga más gente"*, en *El País*, 9 de octubre 2019, https://elpais.com/cultura/2019/10/08/actualidad/1570554899_544061.html.

¹⁶⁰ B. Ferrán, op. cit.

¹⁶¹ Ministerio de Cultura, *Recaudación y espectadores Cine Español año 2019*, <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:cb30543-9003-4722-a7fa-4534dfc708c5/acumulado-2019-icaa.pdf>.

acción de extremistas, sino por las dificultades que incluso cineastas consagrados pueden tener ante el riesgo de boicots y polémicas. Un gran ejemplo del riesgo que determinadas productoras rehúsan asumir es el del director Rodrigo Sorogoyen, cuyo proyecto de una serie sobre la Guerra Civil se topó con la cancelación del proyecto por parte de Movistar Plus cuando estaba en preproducción¹⁶². Yeso que, por contextualizar, el propio Sorogoyen acababa de estrenar en la misma plataforma *Antidisturbios*, uno de los títulos de mayor éxito de crítica y público dentro de la plataforma, así como ha contado con Movistar Plus como coproductora de *As Bestas* ganadora de 9 premios goya en 2023, incluyendo mejor película y dirección. Pese a este *backgorund* el proyecto no salió adelante por la temática que se quería tratar, el director busca financiación por otros medios¹⁶³.

Pese a estas dificultades, el cine comprometido con la memoria democrática sigue siendo un medio eficaz como muestra el caso del *Maestro que prometió el mar*¹⁶⁴, película que en la línea de *Madres Paralelas* incorpora a la narrativa los procesos de recuperación de memoria histórica y las exhumaciones. Esta vez, la película sí incorporará la representación expresa del pasado, desarrollándose en dos momentos temporales. En el presente, donde una nieta (Laia Costa) del hijo de un represaliado que sufre alzhéimer se implica en la búsqueda de los restos de su bisabuelo, y termina encontrando la historia del que fue el profesor de su abuelo en Briviesca (Burgos). En el pasado, la trama del profesor Antoni Benaiges (Enrique Auquer), un maestro catalán que es enviado por las autoridades republicanas a un pequeño pueblo burgalés donde aplica la pedagogía Freinet, en su estancia se irá ganando el aprecio de sus alumnos, incluido Carlos (Gael Aparicio) el conflictivo hijo de un preso que quedará a cargo del profesor. A la par, Benaiges se irá labrando enemigos en el pueblo, en el estamento político y religioso, lo que desembocará en su asesinato por parte de los falangistas al empezar la guerra.

La dualidad temporal de la cinta permite abordar temáticas variadas. Por un lado, la urgencia de la búsqueda, las dificultades para conseguir las exhumaciones, su valor simbólico y reparador e incluso el salto generacional en la iniciativa a la hora de buscar los restos y las tensiones intrafamiliares que esto provoca en ocasiones. Por otra parte, vuelve a poner sobre la mesa el fenómeno de la represión al profesorado por parte del franquismo, el poder de la iglesia en el ámbito educativo, las lógicas represivas de los entornos rurales y lo más relevante, la memoria individual del propio Antoni Benaiges. Si bien ya existía un movimiento previo que reivindicaba su figura, en el marco de la

¹⁶² J. Zurro, *Rodrigo Sorogoyen: "En Movistar han decidido que no se hable de la Guerra Civil"*, en *eldiario.es*, 26 de mayo 2022, https://www.eldiario.es/cultura/cine/rodrigo-sorogoyen-movistar-han-decidido-no-hable-guerra-civil_1_9026554.html.

¹⁶³ Fotogramas, *Rodrigo Sorogoyen busca financiación para su nueva serie, 'La Guerra', en el mercado internacional*, 27 de septiembre 2022, <https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a41402432/rodrigo-sorogoyen-serie-la-guerra-mercado-internacional/>.

¹⁶⁴ P. Font, 2023.

Asociación Escuela Benaiges¹⁶⁵, que ha dado lugar a distintas publicaciones escritas o documentales, no es comparable con el alcance conseguido por *El maestro que prometió el mar*. El siguiente gráfico, obtenido de *google trend*, muestra como en el último trimestre de 2023 se dispara el interés en *Antoni Benaiges*, coincidiendo con el estreno de la película.

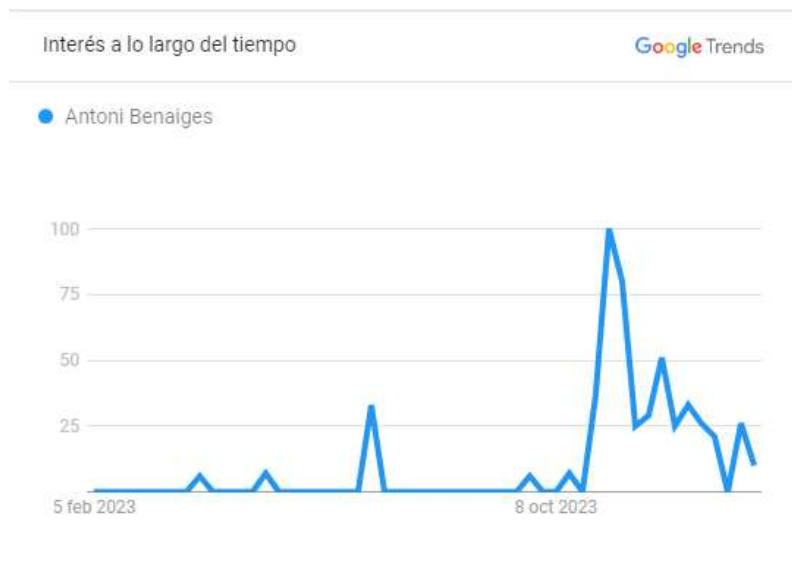


Figura 1. Interés en Antonio Benaiges.
Gráfico de elaboración propia a través de Google Trends

5. Conclusiones

Hemos abordado aquellos títulos que se concibieron de manera expresa como un medio de denuncia o relectura del pasado, películas que enfrentaron el relato construido durante los cuarenta años del régimen de Franco. La política del gobierno dictatorial aspiraba por una parte a construir una memoria del pasado que les legitimase, utilizando también el cine propagandístico a tal efecto, por otra parte, ejercían un control férreo, que incluso a veces excedía las fronteras nacionales, para evitar que el medio cinematográfico deslegitimase o pusiera en dudas la historia oficial.

Hemos partido de la premisa de que el cine tiene capacidad de influir en las propias actitudes políticas de la ciudadanía, siendo además un medio especialmente capacitado para abordar desde distintas fórmulas narrativas y visuales la memoria, lo que le dota de capacidad de crear memorias colectivas. Además, entendemos que la

¹⁶⁵ Más información: <https://escuelabenaiges.com/>.

propia producción de películas dentro de un contexto represivo ayuda a desgranar la capacidad estructural de controlar la disidencia cultural.

Podemos hacer una diferenciación entre el primer cine que abordó la memoria histórica, particularmente la Guerra Civil, dentro aún del régimen dictatorial y el que vendría después de la Transición política. En el primer grupo podemos enmarcar el trabajo de Carlos Saura como figura más destacada con títulos como *La Caza*, *La Prima Angélica* o *El Jardín de las Delicias*. En estos títulos prima el uso del simbolismo por encima de la representación directa como medio de superar los límites impuestos por la censura para poder plantear narrativas que desmitificasen la Guerra Civil, expresasen el trauma generacional del conflicto y dignificaran a los vencidos. Otros directores que hemos citado como relevantes en esta tendencia son Basilio Martín Patino y Víctor Erice.

A partir de la muerte del dictador y empezado el proceso transicional, se pudo empezar a abordar cuestiones relacionadas con la memoria histórica de manera abierta y expresa. Es una excepción localizar títulos en esta línea anterior a 1975, algunos trabajos producidos desde el exterior de España, destacando *Morir en Madrid* como uno de los trabajos que más incómodo para el régimen. En este cine de la memoria la figura más destacable será la de Jaime Camino que será el primer director español en contar historias de los vencidos, destacando *España, otra vez* rodada en 1968 y a la que podemos considerar pionera en su género. También rodará el *Largo Verano del 36* aún durante la dictadura, estrenándola poco después de la muerte del dictador y será el primero en representar una visión alternativa del origen del régimen y de la figura del propio Franco en *Dragon Rapide*. Los títulos citados se enmarcan en un momento de cambio político, en el que la cultura se constituyó como uno de los principales impulsores de la memoria frente al espíritu general de la Transición, que apostaba por un olvido del pasado como requisito para la continuidad pacífica de la convivencia.

Paulatinamente en los años ochenta y noventa se producirán distintos títulos que abordarán particularmente la Guerra Civil y la primera posguerra, incorporando temáticas como el rol de las mujeres o la represión educativa. Pero es en el siglo XXI donde el cine de la memoria cobra más peso y se convierte en una temática común y habitual dentro de la cinematografía española, a la par que el debate público sobre la memoria histórica en la sociedad gana peso. En el momento actual las principales figuras del cine español han trabajado o trabajan en películas que abordan distintos aspectos vinculados a la memoria democrática, presentando como principal novedad la incorporación de la temática de la recuperación de la memoria histórica como respuesta a las trabas planteadas por el gobierno de Rajoy, con títulos como *Madres Paralelas* o *El Maestro que prometió el mar*.

Dentro del cine español, como hemos visto, podemos definir un tipo de películas que muestran un compromiso expreso en contrarrestar el relato impuesto por la historiografía franquista, que aún hoy es defendido por ciertos sectores de la cultura y sociedad. Entendiendo por tanto que el cine es valor activo en la promoción de la

Eduardo Barreto Martín

Memoria y cultura: un análisis del caso audiovisual español

memoria democrática como un medio para mantener vivo el debate en el espacio público y fomentar un autoconocimiento como sociedad que nos permita alcanzar mejores niveles de salud democrática, con el fin último de la no repetición. No podemos olvidar, que en determinados espacios de la sociedad y con alarmante incidencia entre la juventud aún se legitima a la dictadura y a la figura de Franco, y que aún en la actualidad pretender hacer este cine históricamente reflexivo respecto a nuestro pasado no está exento de riesgo ni de trabas, lo que lo hace aún si cabe más necesario.

A través de lo expuesto, podemos señalar como el cine español ha reflexionado y a veces incomodado sobre el pasado reciente de la historia del país, en distintos momentos y con distintos formatos. El cine ha contribuido a reescribir el pasado impuesto por la dictadura y que aún a día de hoy parte de la sociedad asume y otra incluso defiende. El cine reivindica la memoria, y hoy además lo hace con asiduidad y compromiso, la cinematografía española representada en sus figuras de relevancia nacional e internacional ha producido en los últimos años títulos que tienen en su contenido y voluntad un mensaje en pro de la defensa de la recuperación de la memoria histórica, con una vocación didáctica pero también reflexiva, potenciando la idea de la no repetición. Es importante que desde el poder público se incentive este trabajo que tiene tanto alcance y capacidad de generar debate en la opinión pública. De cara al futuro próximo, Juan Antonio Bayona está trabajando en la adaptación de la novela *A sangre y fuego* de Manuel Chaves Nogales¹⁶⁶.

Abstract: Democratic memory is an issue that continues to be very present in public debate in Spain. Even today, there are still sectors of society that legitimise the figure of Franco, while the main right-wing parties question the need for political institutions to address the issue of memory. In this context, film, from civil society, has played an important role in constructing a collective memory through a narrative that is critically opposed to the official truth put forward by Franco's regime and currently defended by revisionism.

The aim of this article is to examine this role played by cinema in the Spanish context, starting from the defence that the audiovisual medium is appropriate and capable of influencing individuals and is especially gifted for the representation of memory. We will also propose a contextualisation of the Spanish case, paying particular attention to the use of the audiovisual medium during the dictatorship, and how the

¹⁶⁶ M. Juegas, *De 'La sociedad de la nieve' a la guerra civil española, así es la próxima película de J. A. Bayona: "Los más jóvenes tienen muy poca idea de lo que pasó"* in Fotogramas, 05 de enero 2024. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a46283102/juan-antonio-bayona-proxima-pelicula-sangre-fuego-guerra-civil-espanola/>.

Eduardo Barreto Martín

Memoria y cultura: un análisis del caso audiovisual español

regime made use of it in the construction of a favourable narrative, while at the same time limiting the possibilities of opposition from the cinematographic medium.

We will delimit the type of cinema we are going to deal with, focusing on those productions that have an intentionally memorial character in relation to the Civil War and Franco's dictatorship. We will assess how, even during the dictatorship, the first critical approaches to the Civil War and the post-war period were made by some filmmakers, within a complex relationship with censorship. We will analyse how, since the end of the dictatorship, the subject has been dealt with expressly, particularly assessing the role that this type of film currently plays in the current public debate on democratic memory.

Keywords: Memory – Cinema – Francoist Dictatorship – Spanish Civil War – Mass Media

Eduardo Barreto Martín - PhD Candidate, University of Salamanca
(eduardobarretomartin@usal.es)