

# Memoria y documental de la Guerra Civil española y el Franquismo

De la memoria patética a la memoria sentimental<sup>1</sup>

Josetxo Cerdán  
Miguel Fernández Labayen

## A MODO DE PREÁMBULO E HIPÓTESIS: ALGUNAS IDEAS SOBRE LAS RELACIONES ENTRE LA PRODUCCIÓN DOCUMENTAL Y LA MEMORIA

Si la idea de que existe una relación entre los diferentes modelos históricos de producción y el resultado formal de las películas es un lugar común en los estudios cinematográficos, lo cierto es que han sido muy pocos los trabajos que profundizan en dicha idea, principalmente porque resulta complicado investigar sobre cómo las condiciones materiales de producción se concretan en opciones formales, estéticas y estilísticas de realización. Por ello, estamos más acostumbrados a aportaciones que se centran en uno u otro aspecto, modelo de producción o configuración formal, sin llegar a tender puentes entre ambos. A fecha de hoy, sigue siendo el volumen que David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson (1985) dedicaron al periodo del cine clásico de Hollywood, el libro que de manera más sistemática ha desarrollado un estudio donde modo de producción y estilo son estudiados de forma complementaria. Si bien ha sido Bordwell quien ha continuado explorando las posibilidades de la idea del estilo vinculado al modo de producción, no es difícil llegar a la conclusión de que la falta de trabajos que continúen claramente la línea abierta con *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, como se ha dicho en alguna ocasión, sea debida no solo a las complicaciones de realizar una investigación que abarque tan amplias cuestiones, sino también a que desarrollar un estudio similar en otros contextos espacio-temporales resulta mucho menos aconsejable: la falta de sistemas de producción tan rígidos como el del cine clásico hollywoodiense, al menos en otros países occidentales, incluso en los periodos dictatoriales con fuertes aparatos de control de los sistemas cinematográficos nacionales, y la desaparición de fuentes primarias son quizá los mayores obstáculos para adentrarse a realizar investigaciones de ese tipo.

Por su parte, a pequeña escala y en el contexto de los cines menores, independientes o alternativos, David E. James ofreció un modelo que, aplicado en su caso a las propuestas fílmicas y culturales aparecidas en Estados Unidos en los años sesenta del siglo pasado, sistematizaba una aproximación materialista al estudio del cine. En la larga introducción a su también clásico volumen *Allegories of cinema*, James se apoyaba en los trabajos de Karl Marx y Walter Benjamin para construir una propuesta sobre las formas en las que el cine mediatiza las relaciones sociales. Según el autor, su proyecto «argumenta sobre la prioridad del modo de producción como la esfera en la que distintas prácticas formales pueden unirse a las operaciones de la sociedad en la que se formulan. (...) Cada película internaliza las condiciones de su producción, convirtiéndose en una alegoría del cine» (James, 1989: 4 y 12). Siguiendo a James, y más allá de las dificultades materiales que puedan existir para rastrear los modos de producción en diferentes periodos de la historia del cine, nosotros asumimos esos mismos principios en este ensayo. Dicho de forma general, la hipótesis general de este texto es la siguiente: el modo de producción del cine que se enfrenta a las cuestiones de la memoria de la Guerra Civil española y su inmediata consecuencia histórica, el Franquismo, modela y condiciona la forma final del producto fílmico. En ocasiones previas ya hemos apuntado cómo los modos de producción afectan a la formalización del cine documental en general (Cerdán, 2015) y a la del documental transnacional poscolonial en particular (Cerdán y Fernández Labayen, 2013). En definitiva, con el presente ensayo pretendemos ampliar una hipótesis que viene estructurando buena parte de nuestro trabajo de los últimos tiempos. Según esta, en el contexto contemporáneo de producción, las películas, y más concretamente las películas documentales que pueden ser clasificadas como independientes, o siendo un poco más generales, que escapan a las formas de producción promocionadas institucionalmente, son las que pueden aportar textos más complejos y de mayor espesura textual. Dicha idea, y eso es lo que pretendemos demostrar en el presente artículo, también es aplicable a la producción de documentales sobre la memoria.

Somos conscientes de que, sin lugar a dudas, no se trata tanto de establecer dos categorías excluyentes (cine institucional y cine independiente) en las cuales ir colocando cada una de las películas que podamos estudiar. Se trata más bien de entender cómo dichas categorías se articulan como dos polos entre los cuales se abre una inmensa zona con muchas posibles variaciones que hay que atender en cada uno de los casos específicos que se quieran abordar. Desde luego que existen documentales radicalmente independientes, igual que existen los radicalmente institucionales, pero la gran mayoría de producciones necesita que su posición sea matizada y es importante datar y comprobar cada uno de los casos que se estudien. En todo caso, y en términos generales, entendemos que una producción institucional es aquella que se beneficia de ayudas provenientes de instituciones (públicas o privadas) que tienen vías específicas para potenciar la producción cinematográfica. Aquellas, por lo tanto, a las que acuden de forma

regular las entidades de producción al menos relativamente consolidadas, o lo que es lo mismo, las productoras profesionales. Las producciones independientes no tienen acceso a dichas ayudas por tener una falta estructural que se lo impide y, por lo tanto, se financian por vías alternativas. No hay duda de que esa falta de infraestructura no solo afecta a las formas de producción, sino también a las de circulación (distribución y exhibición). Por lo tanto, cuando pensamos sobre esta cuestión de manera global, vemos que las consecuencias de estas operaciones repercuten en la forma en que se hacen las películas, en su visibilidad, e incluso en los modos en que van a ser consumidas por los espectadores. Estamos hablando, en definitiva, de la posibilidad que tienen unas y otras producciones de participar en la construcción de discursos públicos en entornos democráticos sobre un tema tan sensible en las últimas décadas como es el de la memoria.

\* \* \*

Como señaló Tzvetan Todorov, desde mediados de la década de los noventa vivimos bajo el imperio de la memoria, en la era del testimonio; y parece que no somos conscientes de que «el elogio incondicional de la memoria y la condena ritual del olvido acaban siendo, a su vez, problemáticos» (Todorov, 2008: 21). De ese modo, desde hace más de dos décadas, los científicos sociales y los humanistas en general, y los historiadores en particular, se preocupan por definir qué se entiende por memoria, en qué se diferencia esta de la historia, así como en definir sus diferentes tipos y categorías, etc. Vivimos, por lo tanto, en un periodo que se caracteriza, según Paul Ricoeur, por el abuso de la memoria en tres planos: patológico-terapéutico, práctico y ético-político. El que más específicamente nos interesa ahora es el ético-político, que es el plano en el que los trastornos se generan por una convocatoria excesiva de la memoria o lo que es lo mismo «cuando conmemoración rima con rememoración» (Ricoeur, 2008: 83<sup>2</sup>).

Por su parte, Paloma Aguilar, adentrándose en ese terreno ético-político que marca Ricoeur, ha querido establecer una clara diferencia entre la memoria histórica y la colectiva (o social). Afirma la autora que la memoria histórica no es sino una memoria prestada. Es decir, se trata de una memoria en la que los individuos no han experimentado los acontecimientos originales que recrea y por lo tanto, «se mantiene viva gracias a las conmemoraciones» (Aguilar, 2008: 44). Frente a esta forma de memoria, Aguilar habla de memoria colectiva cuando esta «se sustenta en grupos que comparten una identidad común (...) Aun cuando originalmente pudieron estar configuradas por los recuerdos individuales de algunos miembros del grupo, con el paso del tiempo las élites culturales –impulsoras de iniciativas políticas basadas en la difusión de rasgos étnicos o culturales– acaban elaborando un discurso simplificado y común sobre el pasado, apto para el consumo de los miembros de la identidad compartida y sumamente manipulable por las élites políticas» (Aguilar, 2008: 50). No resulta difícil deducir de esta di-

cotomía que para la historiadora la memoria es un campo de batalla en el que la lucha por las identidades es continuo. La memoria colectiva, podríamos incluso decir que identificada con lo popular, se juega la supervivencia bajo una doble amenaza: la de ser fagocitada o vampirizada por las élites, y que la conviertan así en una memoria histórica; o, lo que incluso sería peor, que fuese otra memoria colectiva antagónica la que ascendiese a la condición de memoria histórica, pues en ese caso podría ser minimizada o incluso borrada. En ese sentido, parecería que la memoria colectiva resulta finalmente algo muy fugaz, ya que apenas podría mantener un equilibrio entre la simplificación y la minimización. Es de nuevo Paul Ricoeur quien puntualiza que «no se debe entrar en el campo de la historia únicamente con la hipótesis de la polaridad entre memoria individual y memoria colectiva, sino con la de la triple atribución de la memoria: a sí, a los próximos, a los otros» (Ricoeur, 2008: 173).<sup>3</sup> Al enfrentar la idea de memoria colectiva que articula Paloma Aguilar con esta triple atribución de Paul Ricoeur, parece evidente que es esa idea de constante negociación entre los tres niveles lo que le otorgaría a la memoria colectiva un carácter dinámico y, por lo tanto, una mayor capacidad de permanencia, aunque esta se vincule necesariamente a la transformación. En sentido opuesto, la memoria histórica propone una idea embalsamada y fija (además de simplificada) de esa misma memoria social.

En España, fue en la primera legislatura de José Luis Rodríguez Zapatero cuando con la elaboración y posterior aprobación de la Ley 52/2007, más conocida como Ley de la Memoria Histórica, la cuestión de la memoria pasó a ocupar un lugar en la agenda política del país y, por lo tanto, de los medios de comunicación y la ciudadanía. Pero en realidad, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que tanto la Guerra Civil española como el Franquismo generaron una ingente cantidad de material literario y audiovisual desde la época de la Transición. Por lo tanto, antes de que la cuestión de la memoria (histórica) saltase al espacio público como tal, es evidente que las memorias de la guerra y la dictadura eran un espacio de debate y confrontación. Pero no es tan interesante constatar esa cuestión sino, como han señalado algunos autores (Loureiro, 2008; Labanyi, 2010), rastrear cómo los discursos sobre ambos acontecimientos se alteran con el paso de los años. En un primer momento y a lo largo de dos décadas, desde los años de la Transición hasta mediados de los años noventa, se construyó una mirada fundamentalmente heroica sobre aquellos que perdieron la guerra y sufrieron la represión del régimen dictatorial que le sucedió. Sin embargo, y a partir de la segunda mitad de la última década del siglo, esa mirada que buscaba la construcción de un retrato épico de los héroes republicanos va a girar hacia una victimización de los mismos. Como si en un momento dado, y una vez comprobado que la épica acababa chocando con la dura realidad de la derrota en términos históricos, asumir dicha condición tuviese que desencadenar necesariamente en la victimización de los republicanos. En ese sentido, la Ley 52/2007 no sería otra cosa que la constatación de algo que ya venía gestándose a lo largo de una década

en varios discursos públicos, entre ellos el de la producción cinematográfica. De hecho, y en el terreno propiamente audiovisual, ya en 2006 Vicente Sánchez-Biosca había llamado la atención sobre lo que denominó, en un elocuente juego de palabras con la idea de *banalidad del mal* que había articulado Hannah Arendt para referirse a las acciones de los burócratas del Holocausto nazi, como la *banalidad del bien*: «*banalidad*, en cuanto no existe reto moral alguno, riesgo personal en la apuesta ni tampoco aportación ninguna al estado del conocimiento; *bien*, en la medida en que esta banalidad se ancla en un origen noble, acaso ético, pero ya muy lejano, la reivindicación de la memoria de los hombres, mujeres y niños que fueron sacrificados por la impositiva y despiadada memoria de los vencedores» (2006: 315). Un par de años más tarde y en un texto que ya hemos citado, Ángel Loureiro retomaba la idea de Sánchez-Biosca para acusar a esos materiales audiovisuales generados a partir de la segunda mitad de la década de los noventa, y más concretamente a documentales y reportajes realizados tanto para cine como para televisión de «ganarse al público por medio de una retórica del patetismo basada sobre todo en el dolor de los parientes vivos de los fusilados y en una visión simplificada de la historia» (Loureiro, 2008: 233).<sup>4</sup>

Es importante apuntar cómo, sin embargo, estos debates distan de ser exclusivos del ámbito español. Si en el contexto alemán, Thomas Elsaesser ha analizado brillantemente los problemas que el cine ha tenido para dialogar con la memoria y el trauma nacionales (Elsaesser, 2013), algo parecido ha sucedido en otros contextos en los que algún tipo de genocidio continúa actuando como trauma, como herida abierta, en las memorias colectivas, mientras las formas de institucionalización operan para crear un discurso más monolítico y, por lo tanto, accesible. Sin ir más lejos, algo así es lo que ocurre en el marco hispanoamericano, donde los debates sobre la memoria se han recrudecido a la luz de ese «imperio de la memoria» del que hablaba Todorov. El caso argentino sería, al menos en términos audiovisuales, paradigmático de lo que aquí estamos diciendo, pues es el que ha sido capaz de poner en pie una serie de producciones que articulan de forma más compleja el fenómeno. Y si bien no es este el lugar para abordar lo que ocurre en dicho país, sí que vamos a recurrir puntualmente a una película argentina para cerrar este largo preámbulo.

La aparición en 2003 de una película como *Los rubios* (Albertina Carri)<sup>5</sup> convocó de manera rotunda una importante discusión sobre la memoria, o mejor, sobre las políticas de la memoria en la esfera pública de su país. A través de una serie de recursos formales que han sido analizados exhaustivamente por diversos autores (Amado, 2009; Quílez, 2009), Carri construye un artefacto fílmico que cuestiona la monumentalización que se le exige a las películas institucionales que se encargan de colaborar en la configuración de una memoria histórica. El recurso más evidente en este sentido es la marginalización que se hace en *Los rubios* de aquello que otros documentales temáticamente similares primarían: el testimonio de los camaradas de los padres desaparecidos.

Pero más allá de esa reubicación y cuestionamiento del testimonio patético, como diría Loureiro, hay una secuencia en *Los Rubios* que resulta fundamental para entender el punto de vista que queremos adoptar en el presente trabajo y que nos sirve para conectar la cuestión aparecida al inicio de este preámbulo (la de la relación del modo de producción con el estilo cinematográfico), con las otras de la memoria vistas a posteriori. En dicha secuencia, la actriz que interpreta a la directora en casi todas las secuencias de la película, Analía Couceyro (este es otro de los recursos de distanciamiento puestos en marcha por Carri para huir tanto de la monumentalización como del patetismo), recibe un fax del INCAA (Instituto Nacional de Cine y las Artes Audiovisuales, institución que se encarga, entre otras cosas, de facilitar las ayudas a la producción en Argentina) en el que se le comunica la denegación de la ayuda de producción al film con el siguiente argumento: «creemos que este proyecto es valioso y pide, en este sentido, ser revisado con un mayor rigor documental. La historia, tal como está formulada, plantea el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes. El reclamo de la protagonista por la ausencia de sus padres, si bien es el eje, requiere una búsqueda más exigente de testimonios propios, que se concretarían con la participación de compañeros de sus padres, con afinidades y discrepancias».

En la siguiente secuencia vemos al equipo de la película, en una de las ocasiones en las que vemos a la propia Carri junto a Couceyro en la imagen, reunido en torno al fax discutiendo su contenido: «Ellos necesitan esa película, y yo entiendo que la necesiten, pero no es mi lugar hacerla», afirma Carri (esta vez, sí, ella misma). Al final, deciden volver al trabajo, olvidarse de la ayuda oficial,<sup>6</sup> y hacer la película que ellos creen que tienen que hacer: una película que ya estamos viendo y que se muestra fragmentaria, subjetiva y crítica, todo lo contrario de lo que se podría esperar de una película financiada con dinero institucional.

Si volvemos ahora nuestra mirada de nuevo sobre el caso español y atendemos al perfil de los documentales sobre la memoria que habitualmente se discuten, nos encontramos que un porcentaje muy elevado de los mismos responde al modo de producción institucional: han sido producidos por las televisiones, o han contado con subvenciones de distintas administraciones públicas y de fundaciones financiadas por instituciones o partidos políticos, o todo ello a la vez. En el ejemplar libro de Sánchez-Biosca sobre las imágenes de la Guerra Civil española casi todos los ejemplos analizados en los apartados dedicados a esta cuestión (Sánchez-Biosca, 2006: 314-327), responden a dicho modo de producción institucional: *Exilio* (Pedro Carvajal, 2002), impulsado por la Fundación Pablo Iglesias; *Operació Nikolai* (Dolors Genovés, 1993), producido por TV3, aunque en realidad esta película se situaría fuera del ámbito que aquí nos interesa por estar producida fuera del marco temporal trabajado y no tener, como apuntaba Loureiro, en el testimonio a su figura retórica central; *Els nens perduts del franquisme* (Ricard Belis y Montserrat Armengol, 2002), también producción

de TV3; *Las fosas del olvido* (Alfonso Domingo e Itziar Bernaola, 2004), realizado para el programa *Documentos TV* de TVE. Solo el documental *Así en el cielo como en la tierra* (Isadora Guardia, 2002) de todos los citados por Sánchez-Biosca sería una producción independiente. Y así, mientras en los casos anteriores el autor se había mostrado muy crítico con los resultados de las producciones (incluso en los casos más celebrados entre quienes han escrito al respecto, como son los trabajos de Belis y Armengou), en el caso de la película de Guardia se extiende en los siguientes términos: «trata, con una discreción y una finura muy alejadas de la inmediatez televisiva, el proceso de excavación al que se van superponiendo, en un montaje sutil, los testimonios de los familiares de las víctimas. La única voz que posee el documental es esta y la dureza de las imágenes de los cuerpos, los huesos y los restos se aleja de la obscenidad precisamente porque cobra sentido humano al calor de las historias de los testigos» (Sánchez-Biosca, 2006:322).

A continuación trabajaremos sobre tres películas documentales que abordan la cuestión de la memoria desde un modo de producción independiente a fin de demostrar cómo dichos títulos huyen del patetismo y de la institucionalización, mientras son capaces de visibilizar y poner en valor una serie de memorias colectivas populares y, por lo tanto, resistentes y alejadas de la manipulación y simplificación que impone la memoria histórica. Y lo hacen a través de la memoria sentimental de sus testimonios, que si bien aparecen como víctimas, no son despojados de voluntad ni de agenda política. En definitiva, pretendemos mostrar cómo estas películas de producción no solo independiente, sino manifiestamente periférica (y se verá que esta afirmación tiene un carácter incluso geográfico), mediante la utilización de la figura del testimonio, pero no solo, sino acudiendo también al acontecimiento, al dato histórico, pueden generar una clara separación entre un uso patético de la memoria como el que denuncia Loureiro y una memoria sentimental que permite a quienes viven con el trauma no ser eternamente victimizados.

### LA MEMORIA SENTIMENTAL VS. LA MEMORIA PATÉTICA: *RETRATO* (CARLOS RUIZ, 2005) Y *EQUÍ Y N'OTRU TIEMPU* (RAMÓN LLUÍS BANDE, 2014) / *EL NOME DE LOS ÁRBOLES* (RAMÓN LLUÍS BANDE, 2015)

*Retrato* fue realizada en 2005 por Carlos Ruiz, un español que emprendió el camino de la emigración a finales de los años 80 por, como él mismo dice, «estar harto de España y de Barcelona». <sup>7</sup> No es baladí señalar que Carlos Ruiz es, a su vez, hijo de emigrantes: sus padres se desplazaron de Morón de la Frontera (Sevilla) a Barcelona, donde nació él. Después de vivir en diferentes países, Carlos Ruiz se instaló finalmente en Portugal, donde produce todo tipo de materiales audiovisuales a través de su productora Red Desert (desde anuncios y videoclips, hasta sus proyectos más personales). *Retrato*, como su título indica, realiza un retrato audiovisual de los padres del director: Ana Carmona Carrillo y Rafael Ruiz Guillén. La compleji-

dad del film, que nace de la opción por la desnudez del uso de sus elementos, no queda reflejada en un apresurado resumen de la trama. *Retrato* limita sus elementos expresivos a un conjunto de planos fijos, fotografías, canciones populares y la *voice over* (los testimonios del padre y la madre, solo puntualizados muy ocasionalmente por alguna expresión del hijo, que es quien les hace las entrevistas). Los planos fijos muestran casi siempre a los padres también estáticos y callados, figuras contrapuestas entre sí en los espacios públicos y familiares destacadas por la estilizada puesta en escena de su hijo. Mientras, la voz se oye en *over*, registrada en otro momento y en otro contexto, un contexto de entrevista con Ruiz, quien nunca se ve en la película, si no es a través de fotos antiguas. Así pues, si *Retrato* asume los principios del testimonio como eje, incorpora esa específica articulación entre imagen estática y *voice over*, que acentúa la dislocación y el desencuentro que existe entre sus padres y el mundo en el que habitan (figuras 1 y 2).



Fig. 1: *Retrato* (Carlos Ruiz, 2005). Los padres como figuras contrapuestas en el espacio.



Fig. 2: *Retrato* (Carlos Ruiz, 2005) psicológico, en contrastado blanco y negro, de una generación que se formó con el primer franquismo.

El propósito de Carlos Ruiz no es otro que el de realizar un retrato psicológico de sus padres y, a través de ellos, radiografiar a toda la generación de españoles que creció y vivió más de media vida bajo el Franquismo. Las primeras palabras que se oyen en el film son las de su madre, que afirma: «Yo nunca he sido feliz». Después de esa primera declaración que marcará ya toda su presencia en la película, empieza a desgranar diferentes episodios de su vida. Explica cómo creció con su abuela, y deriva después hacia la figura ausente del padre, al que no conoció hasta que ya fue adulta. Hija de republicano, su padre se tuvo que esconder durante la guerra y la posguerra. Vivió varios años oculto y acabó formando una segunda familia con la mujer que lo escondía. A partir de ahí, y mediante el recurso de la narración en primera persona, la película muestra las secuelas psicológicas de la educación sentimental bajo el franquismo en ambos progenitores, pero principalmente en la madre. Enredada en un discurso cíclico y con una clara relación obsesivo-compulsiva con la limpieza y el ahorro, Ana Carmona aparece como un personaje completamente devastado como ser humano por la sociedad patriarcal que siempre la ha condenado a tener una vida vicaria: primero a través de sus hermanos, luego de su marido y finalmente de su hijo.

Otro elemento destacable del film es el uso de las canciones populares de los años 30 y 40, es decir, esas *canciones para después de una guerra* a las que Basilio Martín Patino dedicó una película en 1971 que tuvo problemas con la censura y no pudo ser estrenada comercialmente hasta 1977. Esta vinculación con el film de Patino no es algo erudito ni anecdótico, ya que *Canciones para después de una guerra* es la primera película española que ofrece «una revisión de la mitología de la Cruzada (que) suponía (...) gestionar la memoria y ofrecer un relato nada heroico de aquellos años a las nuevas generaciones» (Sánchez-Biosca, 2006: 253 y 254). En definitiva, la película de Martín Patino es la primera que se adentra por las grietas ideológicas del mito de la guerra que había erigido el Franquismo a lo largo de más de treinta años. Y lo hace a través de los elementos de la cultura popular, las canciones, que configuran la memoria sentimental. Y va a ser por ahí, por esa grieta de la memoria sentimental, por donde se va a comenzar a construir una alternativa (nostálgica por momentos, no hay por qué negarlo) del mito franquista de la Cruzada. *Canciones para después de una guerra* es el momento cinematográfico fundacional de una memoria de la guerra distinta a la de la dictadura. Por eso, esa relación que *Retrato* establece con la película de Martín Patino<sup>8</sup> a través de la incorporación de algunos temas como *María de la O*, *A tu vera* o *La bien pagá*, interpretados en este caso por la madre del director sin ningún acompañamiento instrumental, está cargada de sentido. Si Basilio Martín Patino utilizaba las canciones para crear un efecto dialéctico con las imágenes que montaba (uno de los ejemplos más socorridos en este sentido sigue siendo la secuencia de las hambrunas de la inmediata posguerra montadas con el tema *Tengo una vaca lechera*), en el caso de *Retrato* las canciones son contrapunto a las declaraciones de los dos personajes, principalmente la madre. Dichas melo-

días funcionan como la losa ideológica de un tiempo bajo la cual los personajes construyeron su pobre educación sentimental y reconstruyen ahora la infeliz narración de sus existencias y, sobre todo, de sus frustradas y acomplexadas personalidades. Y en este sentido hablamos en plural porque cabría destacar, por último, que si bien la madre aparece en el film como la víctima evidente de un sistema represor machista y patriarcal, eso no quiere decir que la película acuda a un registro binario ramplón donde la figura del padre quede marcada como su opuesto. *Retrato* hace en este sentido un análisis del poder que podríamos calificar como *foucaultiano*. El padre ejerce, sin duda, parte de ese poder represor sobre la esposa (y la película no huye de mostrarlo), pero a la vez es víctima del mismo. Así como la madre, con sus actitudes, su discurso, también acaba reforzando esas estructuras de poder social represor. En este sentido resulta ejemplar el momento en que, interrogado por Carlos Ruiz, su padre es incapaz de verbalizar la enfermedad psicológica de su mujer.

Por último, quisiéramos acabar repasando uno de los proyectos más sólidos sobre la memoria de la Guerra Civil en España. Se trata del trabajo del director y escritor asturiano Ramón Lluís Bande, en concreto de su reciente díptico *Equí y n'otru tiempu* y *El nome de los árboles* (Ramón Lluís Bande, 2014 y 2015). Producidas ambas de forma independiente por Vera Robert y realizadas, como dicen los intertítulos que abren la segunda, con un pequeño equipo de rodaje, las películas culminan por el momento el trabajo de documentación, análisis y divulgación que durante más de 10 años ha realizado Bande sobre la resistencia antifascista en Asturias. Así, los filmes que nos ocupan en este ensayo enlazan con películas previas como *Estratexa* (2003), *De la Fuente* (2004) o *El Paisano, un retratu colectivu* (2005), en las que Bande rescataba la memoria oral de familiares y amigos de figuras clave de la lucha antifranquista como Aída de la Fuente u Horacio Fernández Inguanzo, o relatos como «La muerte de los árboles» (Bande, 2010: 41-74).<sup>9</sup> De este modo, el proyecto de Bande de trabajar sobre esa memoria colectiva de la que hablaba Paloma Aguilar, da continuidad a esos retratos realizados a principios de la primera década del nuevo siglo para acercarse al testimonio desde otra perspectiva. Esa otra perspectiva va a consistir, igual que sucede en la película de Ruiz, en fundir los testimonios con los espacios, el paisaje humano con el paisaje físico. Así, *Equí y n'otru tiempu* es un repaso por 34 lugares de los montes asturianos en los que, entre 1937 y 1952, las fuerzas franquistas mataron a centenares de militantes republicanos. Coronados por un breve prólogo con fotografías de Constantino Suárez de resistentes como Manolín el de Llorío<sup>10</sup> y un epílogo con una tonada que, sobre negro, canta las vivencias de los guerrilleros, esos 34 espacios están filmados de la misma manera: introducidos por un breve texto que nos dice dónde nos encontramos y quién y cuándo murió en ese espacio, los encuadres en plano fijo tienen una duración de sesenta y cinco segundos, antes de dar paso al siguiente espacio (figs. 3 y 4).



Fig. 3: *Equi y n'otru tiempu* (Ramón Lluís Bande, 2014). Una de las fotografías de Constantino Suárez de los guerrilleros antifranquistas del prólogo.



Fig. 4: *Equi y n'otru tiempu* (Ramón Lluís Bande, 2014). Un dispositivo sobrio, coherente y emocional.

El dispositivo de Bande es tan sobrio como eficaz, funcionando no tanto por acumulación sino por las preguntas que el continuum espacial es capaz de provocar en el espectador. Vale la pena rescatar esta larga reflexión de Bande sobre el proceso de realizar el filme: «la mayor parte de los planos que componen la

película fueron rodados el mismo día del año en el que sucedieron los hechos que se cuentan; el plano siempre sería lo más frontal posible y con la cámara a la altura de los ojos: toda la película se rodaría con el mismo objetivo, un 50 mm; el sonido se registraría en el mismo momento que la imagen y no sufriría alteraciones reseñables en post-producción... Todas las decisiones de rodaje eran idénticas para todos los espacios, encontrara lo que encontrara en ellos, y estaban predeterminadas. Quería rodar cada lugar como si estuviera rodando seres humanos, esta era un poco la idea de las normas que me autoimpuse al comenzar el rodaje. Aunque esta decisión pudiera parecer, algunas veces, que no fuera la más adecuada, persistir en ella creo que sirvió para que el conjunto saliera fortalecido y el discurso de la película ganara en sobriedad, coherencia y valor emocional» (Escolano, 2014).

Obvia decir que el valor emocional que destaca Bande poco tiene que ver con la retórica del patetismo denunciada por Loureiro. En este sentido, la operación de *Equí y n'otru tiempu* se sitúa cercana a la de documentales que resignifican el espacio a través de imponer una lectura histórica sobre escenarios contemporáneos. Del contraste entre esas dos capas, una, en la que leemos los intertítulos sobre esas muertes violentas con una precisión casi forense, la otra, la que entra inmediatamente y por corte nos hace contemplar la belleza del monte astur, surge ese choque emocional en el espectador. Estamos lejos de «la postal del paraíso natural, ese lugar mágico de transformación y metamorfosis» en el que se ha convertido «la gran postal asturiana de hoy» en el cine español de ficción según Alfredo Martínez Expósito (2015: 168), representada fundamentalmente en las películas de José Luis Garcí. La Asturias de Bande, por el contrario, es la que conecta con los movimientos sociales y políticos que marcaron la senda de la región durante buena parte de los siglos XIX y XX. Como afirmaba el director hace unos años, «siempre hay una visión global de la Guerra Civil española y nuestra historia no se puede dejar como un capítulo más por una serie de características que la hacen distinta (...). El cine es un buen canal para reescribir esa historia reencontrándose con los protagonistas» (Fernández Labayen y Pons, 2007: 73). Este reencuentro va a ser el móvil de *El nome de los árboles*, película con la que, hasta el día de hoy, Ramón Lluís Bande ha cerrado su ciclo sobre la Guerra Civil española. En ella, Bande recupera las entrevistas que hizo como parte del proceso de documentación sobre el terreno para la realización de *Equí y n'otru tiempu*. Es decir, *El nome de los árboles* funciona como un contracampo o como un making off *sui generis* de la primera película, de tal manera que el protagonismo ahora recae sobre los habitantes que cuentan a cámara dónde recuerdan que sucedieron las matanzas que se ilustran en *Equí...* La puesta en escena es efectivamente la de un bruto de trabajo: cámara al hombro, encuadres de Bande y su equipo preparando el rodaje, planos movidos, interrupciones en los diálogos entre la gente, ruidos de fondo, discursos inconexos, etc. (Figs. 5 y 6).



Fig. 5: *El nome de los árboles* (2015). Ramón Lluís Bande recupera los brutos de su película anterior, *Equí y n'otru tiempu*, para construir su contracampo.



Fig. 6: *El nome de los árboles* (Ramón Lluís Bande, 2015). Equipo de rodaje y testimonios comparten fatigas, complicidad y espacio fílmico.

La sobriedad y el cálculo de *Equí...* quedan substituidos por la cotidianidad de *El nome de los árboles*, en la que la cámara de Bande aborda de forma improvisada las memorias, muchas veces fallidas, de sus interlocutores. Frente a ellos, Bande y su productora, Vera Robert, les interpelan documento en mano, con los hechos: datos, notas, recortes de periódicos y otros materiales que atienden a esa condición histórica. Del contraste entre esa documentación histórica y esas memorias colectivas (populares y por lo tanto resistentes), todavía vivas, unas memorias colectivas hechas de memorias individuales para sí y para los próximos, surge una película que da cuenta de su existencia para los otros, que no son otros

que nosotros, los espectadores del film. La emoción permea aquí la propia producción de la película, y frecuentemente oímos a Robert y a Bande riendo con las ocurrencias de los entrevistados, dudando o siendo cómplices del cansancio o de la tristeza de algunos de los testimonios. De esta forma, las memorias invocadas se integran en el tejido social presentado por la película.

Es así, a través de levantar acta de la existencia de esas memorias individuales y colectivas, como estos documentales de producción independiente realizados literalmente desde la periferia peninsular o incluso desde el exilio, realizados por lo tanto al margen de la memoria histórica (institucional), intervienen en los intensos debates sobre la memoria de la Guerra Civil española. Y así, aun en el caso de recurrir a una construcción monumental, como ocurre con *Equí y n'otru tiempu*, esta no parte ni de la simplificación, ni desemboca en la institucionalización. Al contrario, en la complejidad semántica de sus materiales es donde yace esa articulación, insistimos, necesaria, entre la historia y la memoria que se sitúa más allá de las agendas políticas. Tanto *Retrato* como el díptico formado por *Equí y n'otru tiempu* y *El nome de los árboles* ofrecen matices, permiten relecturas y, sobre todo, un acercamiento contrastado que nos deja ir desde los acontecimientos históricos mismos hasta sus consecuencias psicológicas y las memorias sentimentales que generan.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Paloma (2008), *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Madrid, Alianza Editorial.
- AMADO, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue.
- BANDE, Ramón Lluís (2010), *Las habitaciones vacías*, Madrid, Caballo de Troya.
- BORDWELL, David, Janet STAIGER Kirstin THOMPSON, Kirstin (1985), *The Classical Hollywood Cinema. Film Style And Mode of Production*, Nueva York, Columbia University Press.
- CERDÁN, Josexo (2015), «No hacer nada», en Marta ÁLVAREZ, Hanna HATZMANN, e Inmaculada SANCHES ALARCÓN (eds.), *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, pp. 33-58.
- CERDÁN, Josexo y Miguel FERNÁNDEZ LABAYEN (2013), «De sastres y modelos. Entre el postcolonialismo y la transnacionalidad en el documental experimental español», *Arte y políticas de identidad*, 8, pp. 137-155.
- ELSAESSER, Thomas (2013), *German Cinema-Terror and Trauma. Cultural Memory since 1945*, Nueva York, Routledge.
- ESCOLANO, Carlos (2014), «SEFF'14: Entrevista a Ramón Lluís Bande», en *Cinemistas*: <<http://cinemistas.blogspot.com.es/2014/11/seff-14-entrevista-ramon-lluis-bande.html>>.

- FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel y Joan PONS (2007), «Ramón Lluís Bande», en Josetxo CERDÁN, Josetxo y Mirito TORREIRO (eds.), *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid, Cátedra, pp. 45-76.
- JAMES, David E. (1989), *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Princeton, Princeton University Press.
- LABANYI, Jo (2010), «Testimonies of Repression. Methodological and Political Issues», en Carlos JEREZ-FARRÁN y Samuel AMAGO (eds.), *Unearthing Franco's Legacy*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, pp. 192-207.
- LOUREIRO, Ángel G. (2008), «Pathetic Arguments», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 9:2, pp. 225-237.
- MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo (2015), *Cuestión de imagen. Cine y Marca España*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- QUÍLEZ, Laia (2009), *La representación de la dictadura miliar en el cine documental argentino de segunda generación*, Universitat Rovira i Virgili. Tesis doctoral inédita.
- RICOEUR, Paul (2010), *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Editorial Trotta.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006), *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza.
- TODOROV, Tzvetan (2008), *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.

## NOTAS

- 1 Este artículo se ha escrito en el contexto del proyecto de investigación CSO2014-52750-P, «Las relaciones transnacionales en el cine digital hispanoamericano: los ejes de España, México y Argentina», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.
- 2 La idea de los tres planos de abuso de la memoria se desarrolla en profusión entre las páginas 96-124.
- 3 Es evidente que el concepto de memoria colectiva que utiliza aquí Ricoeur no es el mismo que el de Aguilar, sino que se aproximaría más al de una memoria institucional, es decir, histórica.
- 4 «The aim is merely to win over the audience through a pathetic rhetoric based on the surviving relatives' pain and highly streamlined version of the past». (La traducción proviene de la versión del texto publicada poco después en *Claves de la razón práctica*, n° 186, pág. 24, en este caso.)
- 5 Aunque no fue esta la primera película que realizaba una confrontación de memorias generacionales entre la generación golpeada por la dictadura y la de sus hijos. En el año 2000 María Inés Roqué ya había presentado *Papá Iván*, donde interrogaba (retóricamente, por supuesto) a su padre (desaparecido por los militares), sobre sus elecciones personales a la hora de optar por la lucha revolucionaria, antes de por una vida en el exilio junto a ella y su madre. Por su parte, es importante señalar que Carri ha continuado reflexionando sobre estas cuestiones, sin ir más lejos en 2007 publicó un libro, *Los rubios, cartografía de una película*, que regresaba sobre el film para seguir indagando en la discusión sobre las políticas de la memoria. Un carácter más introspectivo ha tenido su primera experiencia expositiva, que se realizó en 2015 (concretamente entre el 4 de septiembre y el 23 de noviembre), en el denominado Parque de la Memoria de la ciudad de Buenos Aires, y que tuvo por título *Operación Fracaso y el Sonido Recobrado*.
- 6 Finalmente *Los Rubios* sí que obtuvo ayuda del INCAA, y eso nunca se explica en la película, pero es algo que ocurrió en un momento muy posterior de la producción.
- 7 Entrevista personal con el autor realizada en abril de 2010 mediante el correo electrónico.
- 8 Las huellas del trabajo de Martín Patino también son evidentes en otros documentales de la última década, tales como *Tierra encima* (Sergio Morcillo, 2005) o *El honor de las injurias* (Carlos García-Alix, 2007) y esas filiaciones deberían ser abordadas.

9. De hecho, y como señalábamos anteriormente, el trabajo de Ramón Lluís Bande sobre la memoria de la Guerra Civil es uno de los más consistentes y coherentes que existen en nuestro país. En este sentido, cabe destacar la continuidad que existe entre su novela corta *La muerte de los árboles*, su cortometraje de ficción *Sangre. La muerte de los árboles* (2010) y el díptico formado por *Equí y n'otru tiempu* y *El nome de los árboles* aquí estudiado. Un análisis comparado de estas obras también arrojaría luz sobre las diversas estrategias desarrolladas en cada uno de los distintos medios y modos de representación a la hora de abordar la memoria de la Guerra Civil española.
10. Las fotografías de Suárez y sobre todo el testimonio de Manolín el de Llorío recogido en la primera parte de *Equí y n'otru tiempu* eran ya la parte central de *Estratexa*. En aquella ocasión Bande utilizaba junto a éstos, otros materiales gráficos de Suárez, y los acababa montando a ritmo de la música de Manta Ray. Dicha operación sirve, por un lado, para marcar un arco de continuidad en la obra de Bande, como mencionábamos anteriormente; por otro para demostrar su inquietud por explorar el funcionamiento de distintos mecanismos audiovisuales con cada película, aunque acuda a los mismos materiales de partida.

.....  
**JOSETXO CERDÁN** (Pamplona, 1968) es profesor titular de Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación TECMERIN. Fue coordinador del Máster de Documental de la UAB (1998-2008), director del Festival de Documental Punto de Vista (2010-2013), profesor visitante en la New York University (2010) y programador del Flaherty Seminar (2012). Ha coeditado *Mirada, memoria y fascinación* (2001) y *Documental y vanguardia* (2005). Actualmente dirige, junto a Miguel Fernández Labayen, el proyecto de investigación @CINEMA, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (CSO2014-52750-P).

**MIGUEL FERNÁNDEZ LABAYEN** (L'Hospitalet de Llobregat, 1976) es profesor visitante lector del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación TECMERIN. Sus trabajos sobre documental y cine transnacional han aparecido en revistas académicas como *Transnational Cinemas* o *Journal of Spanish Cultural Studies* y en volúmenes como *Sampling Media* (2014). Actualmente dirige, junto a Josexto Cerdán, el proyecto de investigación @CINEMA, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (CSO2014-52750-P).