



University of
Massachusetts
Amherst

Documental autoetnográfico de posmemoria. Una aproximación al pasado franquista desde la perspectiva de género

Item Type	Dissertation (Open Access)
Authors	Rams, Maribel
DOI	10.7275/11261105.0
Download date	2026-05-12 06:26:39
Link to Item	https://hdl.handle.net/20.500.14394/17378

DOCUMENTAL AUTOETNOGRÁFICO DE POSMEMORIA.

UNA APROXIMACIÓN AL PASADO FRANQUISTA

DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

A Dissertation Presented

by

MARIBEL RAMS

Submitted to the Graduate School of the
University of Massachusetts Amherst in partial fulfillment
of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

February 2018

Hispanic Literatures and Linguistics

© Copyright by Maribel Rams 2018

All Rights Reserved

DOCUMENTAL AUTOETNOGRÁFICO DE POSMEMORIA.

UNA APROXIMACIÓN AL PASAFO FRANQUISTA

DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

A Dissertation Presented

by

MARIBEL RAMS

Approved as to style and content by:

Barbara Zecchi, Chair

Jose Ornelas, Member

Ofelia Ferrán, External Member

Luiz Amaral, Program Director
Hispanic Literatures and Linguistics

William Moebius, Department Chair
Department of Languages, Literatures and Cultures

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría expresar aquí mi gratitud a todos mis compañeros y profesores del doctorado en Amherst, así como reconocer el apoyo institucional de la Universidad de Massachusetts Amherst y, en particular, del Departamento de Lenguas, Literaturas y Culturas y del Programa de Estudios Españoles y Portugueses. Este programa ha financiado una estancia de estudios graduados y de enseñanza en la Universidad de Oviedo, además de viajes a conferencias que me ayudaron a mi desarrollo profesional y a mi investigación. También agradezco a la Universidad de Massachusetts Amherst la concesión de la beca de la Escuela Graduada que me ayudó en el proceso de investigación de esta tesis.

Asimismo, quisiera extender mi agradecimiento a Barbara Zecchi quien con su inteligencia y entusiasmo me animó a formarme en el cine español y en la teoría fílmica feminista, confió en mí y me dio libertad para avanzar en la producción de ideas. A Ofelia Ferrán que en nuestras conversaciones por Skype me ha dado siempre consejos muy valiosos y una perspectiva crítica sobre cómo explorar la interrelación entre memoria y cine. A Jose Ornelas que me hizo descubrir el cine latinoamericano y que ha sido siempre tan generoso y bueno conmigo. A los profesores que me han ayudado como estudiante e investigadora y en mi proceso de búsqueda de trabajo: María Xesus-Lama, Nora Catelli, Helena González, Anne Ciecko, Regina Galasso, Esther Gimeno Ugalde, Sara Brenneis, Daniel Pope, Andreas T. Zanker, Jeannette Sánchez-Naranjo, Paul A. Schroeder, Carole Cloutier, Albert Lloret y David Rodríguez-Solas.

Agradezco a María Ruido y Carla Subirana su trabajo inspirador, que me atrapó desde el primer momento, y su disposición y agudeza a la hora de entrevistarlas. También agradezco a las investigadoras Hanna Hatzmann y Laia Quílez que hayan compartido tan generosamente conmigo sus brillantes trabajos y sus conocimientos. Mi sincera gratitud a mis queridos compañeros de doctorado Andrea Faber, Ruben Peinado, Borja Gama de Cossío, Claudia Paéz, Odalis Hidalgo, Alba Arias, Fiona Dixon y muchos otros. Y de manera muy especial, gracias a Eva París-Huesca, Marta del Pozo y Ramiro García-Olano, por el apoyo y la amistad, por el compañerismo y el intercambio intelectual y profesional, por todas las conversaciones, risas y buenos momentos juntos.

También debo mucho a las amigas que he hecho estos últimos años en Oviedo y en Estados Unidos, Marta Corral, Paola Bardi, Colleen Meagher y Tami Devine; a mi amiga Katarzyna Paszkiewicz que me acompañó y me alentó en mis periodos de escritura en la biblioteca de la Facultad de Filosofía de la UB; a mis queridos compañeros de piso en Barcelona, Montse Torné, Ganaëlle Anza y David Pagès. A Ferran Martínez que me ha ayudado tanto en este proceso con su comprensión, ternura y sentido del humor. A mis amigos de siempre y para siempre: Glòria Vilalta, Mònica Carbó, Irene Maijó, Esteve Frisach, Cristina García y Álvaro Cano. A mi madre y a mi padre que me apoyaron para que pudiera estudiar y tener las oportunidades que ellos no tuvieron. Por último, quiero agradecer a mis sobrinos su paciencia por mis reiteradas ausencias, su afecto incondicional y su alegría contagiosa.

ABSTRACT

POSTMEMORIAL AUTOETHNOGRAPHIC DOCUMENTARY FILM:
AN APPROACH TO FRANCOIST-ERA PAST FROM A GENDER PERSPECTIVE

FEBRUARY 2018

MARIBEL RAMS, B.A. UNIVERSITY OF BARCELONA, SPAIN

M.A., UNIVERSITY OF BARCELONA, SPAIN

Ph.D., UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS AMHERST

Directed by: Professor Barbara Zecchi

This doctoral dissertation analyzes two autoethnographic documentaries recently produced in the Iberian Peninsula, Inner Memory (2002) by María Ruido and Swimming (2008) by Carla Subirana, where the quest for origins and familial truth constitutes a trope to deal with issues of collective historical memory and national identity. Both authors narrate an unsolved family history within the context of the Spain's traumatic past: 1) María Ruido's estrangement from her parents, Galician economic exiles during the years of development; 2) the ghostly presence in Carla Subirana's family of her grandfather, who was executed in 1940 for being an anti-Francoist guerrilla fighter.

My study of Inner Memory and Swimming has led me to identify a paradigm shift in films addressing the Spanish civil war and its aftermath, characterized by the emergence of women documentary filmmakers in the margins of the Spanish film industry and by the subjective, reflective, and critical standpoint of the war's granddaughters. In this dissertation, I examine how the work of postmemory in these autoethnographic documentaries intersects with issues of gender, nation, and class while it also incorporates

the experiences of the traumatic past that have been omitted from the official history and the mainstream cinema.

With this aim in mind, I first offer a descriptive and critical review of relevant cinematographic productions treating economic emigration and guerrilla fighters in the period of Franco's regime, as well as a comparison between those works and the alternative discourses of Ruido and Subirana. I then perform a comprehensive analysis of the family narratives in Inner Memory and Swimming employing a set of conceptual and theoretical tools drawn from documentary film studies, the theory of postmemory, and feminist film theory.

RESUMEN

DOCUMENTAL AUTOETNOGRÁFICO DE POSMEMORIA.

UNA APROXIMACIÓN AL PASADO FRANQUISTA

DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

FEBRUARY 2018

MARIBEL RAMS, B.A. UNIVERSITAT DE BARCELONA, SPAIN

M.A., UNIVERSITAT DE BARCELONA, SPAIN

Ph.D., UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS AMHERST

Directed by: Professor Barbara Zecchi

Esta tesis doctoral analiza dos documentales autoetnográficos recientemente producidos en la península ibérica, La memoria interior (2002) de María Ruido y Nedar (2008) de Carla Subirana, donde la búsqueda de los orígenes y de la verdad familiar constituye un tropo para tratar cuestiones de la memoria histórica colectiva y de la identidad nacional. Ambas autoras narran una historia familiar no resuelta dentro del contexto del pasado traumático español: 1) la separación e incomunicación entre María Ruido y sus padres, exiliados económicos gallegos durante los años del desarrollismo; 2) la presencia fantasmática en la familia de Carla Subirana de la figura del abuelo, quien fue fusilado en 1940 por ser un guerrillero antifranquista.

Mi estudio de La memoria interior y de Nedar me ha llevado a identificar un cambio de paradigma en el cine sobre la guerra civil española y sus consecuencias, que se caracteriza por la emergencia de documentalistas mujeres en los márgenes de la industria fílmica española y por el punto de vista subjetivo, reflexivo y crítico de las nietas de la

guerra. En la presente tesis examino cómo en estos documentales autoetnográficos el trabajo de posmemoria intersecciona con aspectos de género, nación y clase, al tiempo que incorpora las experiencias del pasado traumático que han sido omitidas en la historia oficial y en el cine dominante.

Con este fin, primero propongo una revisión descriptiva y crítica de producciones cinematográficas relevantes sobre la emigración y la guerrilla, así como también una comparación entre estos trabajos y los discursos alternativos de Ruido y Subirana. A continuación, hago un análisis pormenorizado de las narrativas familiares en La memoria interior y en Nedar valiéndome de una serie de herramientas conceptuales y teóricas procedentes de los estudios sobre el cine documental, la teoría de la posmemoria y la teoría fílmica feminista.

ÍNDICE

	Página
AGRADECIMIENTOS	iv
ABSTRACT	v
RESUMEN	vii
CAPÍTULO	
1. INTRODUCCIÓN	1
2. RELATO DE LA EMIGRACIÓN DE LA “HUÉRFANA DE VIVA”	36
2.1. Emigración exterior y nuevo modelo económico.....	38
2.2. Discursos audiovisuales sobre la emigración.....	47
2.2.1. Panorámica en el Estado español.....	47
2.2.2. Panorámica en Galicia.....	69
3. “EU TAMÉN NAVEGAR”. ANÁLISIS DE <u>LA MEMORIA INTERIOR</u>	84
3.1. El nuevo paradigma cultural de la “huérfana de viva”	86
3.2. Revisión del tropo del sacrificio materno	93
3.3. Recuperación del linaje materno	110
3.4. El <i>Bildung</i> de mujeres étnicas <i>versus</i> la modernidad	125
3.5. Viaje de retorno a los espacios de memoria	132
4. LA GUERRILLA ANTIFRANQUISTA EN LA PANTALLA	145
4.1. Contexto histórico. Represión e impunidad.....	146
4.2. Discursos audiovisuales sobre la guerrilla antifranquista.	160
4.2.1. Criminalización (1950-1965)	160

4.2.2. Descriminalización y memoria urgente (1965-1982)	169
4.2.3. Nuevas aproximaciones en la democracia (1982-1996)	179
4.2.4. Nuevas aproximaciones en el cambio de milenio (1996-...)	191
5. “TOTES LES FAMÍLIES TENEN UN SECRET”. ANÁLISIS DE <u>NEDAR</u>	206
5.1. El <i>retro noir</i> en las reconstrucciones dramatizadas de la guerrilla	207
5.2. Familia como metáfora de la nación	225
5.3. Filiación y documental de autora	244
6. BIBLIOGRAFÍA	264

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

“Qui perd els orígens perd la identitat”
(Raimon. “Jo vinc d’un silenci”, 1975)

“Autobiography is always about the other. And in Spain
it is also about the other’s history and about another history”
(Loureiro, 2000: 185).

La omnipresencia de la imagen en las sociedades posindustriales ha dado lugar a un escenario en el que la realidad no puede distinguirse del espectáculo, esto es, a una transformación de “todo lo directamente experimentado en representación” (Debord, 1999: 37). Las fronteras entre realidad y ficción, acontecimiento y relato, son cada vez más difusas porque existe una tendencia a convertir los hechos reales en espectáculo ficcional a partir del empleo de los recursos de los medios de comunicación. La consistencia de lo real se ha vuelto problemática y los anclajes en la realidad se debilitan cada vez más, pero, paradójicamente, en las prácticas culturales crece el interés por la vida cotidiana y los asuntos privados de personas reales. La pérdida de referentes y verdades objetivas ha motivado la necesidad de una vuelta de lo real en el medio audiovisual, sin que esto implique la recuperación de la pretendida objetividad y transparencia o de la imagen como reflejo de la realidad. Dada la desvinculación ontológica de la imagen con un referente externo, esta se vuelve plenamente reflexiva y ya no se procura reproducir la realidad sino una determinada visión de la realidad.¹ Además, se explicita la retórica audiovisual

¹ El género documental a partir de los ochenta pasa de los enunciados descriptivos a los performativos, de la afirmación “el mundo es así” del discurso clásico, que aspiraba a la objetividad y veracidad, a la de “yo te digo que el mundo así” del performativo, que evita aquel tipo de verificación y pone el énfasis en la comunicación (Weinrichter, 2005: 50). Bill Nichols interpreta que el documental está en auge en la cultura contemporánea porque no representa la realidad de forma realista sino la percepción de la

mediante mecanismos que recuerdan al espectador que está ante un discurso construido y subjetivo en el que la realidad se vuelve compleja y no puede ser directamente captada mediante la forma realista y la ilusión referencial.

En el contexto de cambio de paradigma cultural y filosófico en la posmodernidad, desde mediados de los noventa el documental ha vivido un resurgimiento tanto en el mercado del Estado español como en el global con un creciente interés del público y de la crítica por este género. El auge y la renovación de las formas documentales se deben a las transformaciones recientes de las tecnologías audiovisuales, la accesibilidad de los nuevos dispositivos digitales de bajo presupuesto y la reducción de los equipos técnicos. En el nuevo documental se difuminan las fronteras entre la realidad y la ficción, lo público y lo privado, la información y la reflexión, la observación y la intervención, así como los límites entre géneros y disciplinas. Al mismo tiempo, el arte contemporáneo se ha acercado a lo real apelando a los procesos sociales e históricos en una orientación de la práctica artística hacia el documentalismo que origina intersecciones entre el video arte, el reportaje y otras formas. La integración de técnicas y métodos documentales en la práctica artística para crear imágenes-documento es problemática por la falta de estatus artístico del documental y por su tradicional aspiración de captar la realidad, su retórica de verdad y autenticidad. No obstante, la condición ambigua, contingente y difusa del género documental hace que crezca la desconfianza hacia su capacidad de representar el mundo real de forma mimética y veraz, convirtiéndolo así en una forma de innovación destacada para el arte de nuestro tiempo (Steyerl y Lind, 2008: 16). Por tanto, hibrida la forma documental con el arte en un giro etnográfico conectado a las políticas de la identidad de los noventa y a unas prácticas que unen lo artístico con lo antropológico, en las cuales el retorno de lo real pasa por una identidad culturalmente situada (Foster, 1996). Además, una

realidad de quienes lo dirigen, es decir, porque se convierte en un discurso abiertamente subjetivo (Nichols, 1991: 122).

nueva generación de artistas se interesa por la memoria individual y cultural en un impulso de archivo, se reapropia de material encontrado y genera archivos informales para hacer físicamente presente la información histórica. También se proponen nuevos modelos de contramemoria a partir de reflexiones sobre el carácter construido y dado de los documentos y de la memoria cultural en nuestras sociedades (Foster, 2004: 4). En definitiva, este tipo de cine en expansión tanto en la práctica documental como en la artística responde a la entrada en escena de diferencias étnicas y culturales que cobran legitimidad, al agotamiento de la desafección posmodernista y a la demanda de modos de acción en un presente en que todo son copias descartables que no dejan huellas.

Entre las variantes de la no-ficción que han resurgido recientemente se encuentra el cine en primera persona que abandona la aspiración de objetividad de los discursos de sobriedad a favor de una relación con el referente real mediado por elementos autobiográficos (Nichols, 2001), subjetivos (Renov, 2004) y performativos (Bruzzi, 2006). En el Estado español no se inicia este giro autobiográfico hasta finales de los noventa con el estreno de Mones com la Becky (1999) de Joaquim Jordà, que marca el comienzo del documental melodramático del siglo XXI, un nuevo realismo y una nueva posición política que pone en el centro las emociones y la subjetividad como valores epistemológicos para apelar al conocimiento de la realidad (Català, 2014: 63). A partir de 2005 los documentales autobiográficos en el Estado español empiezan a estar presentes en los festivales, aunque, según Hannah Hatzmann, ya se aprecian algunas de las características de este cine subjetivo en el documental español a partir de los años setenta (2014: 297).²

El acceso a los medios técnicos, la tecnología digital, la accesibilidad de las nuevas cámaras de video digitales y de Internet, explican la orientación de ciertas producciones

² Hatzman aporta como ejemplos Canciones para después de una guerra (Basilio Martín Patino, 1973), El sopar (Pere Portabella, 1974) y El encargo del cazador (Joaquim Jordà, 1990), también considera la posibilidad de incluir El desencanto (Jaime Chávarri, 1976).

hacia la modalidad interactiva, reflexiva y performativa³ con la inscripción del yo y el registro de lo cotidiano, íntimo, afectivo y autorreferencial. En 1948 Alexandre Astruc ya tuvo la intuición de que la nueva tecnología filmica del momento (16mm), que permitía un acercamiento más directo a la realidad, originaría una nueva estética, la “*caméra-stylo*” en que la cámara funciona como una pluma esilográfica. Es decir, el cine se liberaría de la narrativa clásica consiguiendo la misma complejidad y capacidad expresiva que la lengua escrita gracias a las innovaciones tecnológicas. Por tanto, Astruc anticipó la forma del cine personal o autorretrato en video digital contemporáneo cercano a la literatura confesional.

El sujeto espectral contemporáneo, habituado a la confusión entre realidad y espectáculo (Debord, 1967) o a la incertidumbre acerca de lo que creemos real en la era del simulacro (Baudrillard, 1978), demanda un tipo de documental más icónico que indexical, con la implicación emocional del cineasta y unas cualidades expresivas y evocativas para indagar en el material factual y el referente real profílmico. Este tipo de discurso audiovisual es más verosímil y menos autoritativo y universalista porque da prioridad a la aproximación subjetiva al mundo histórico que suscita la identificación y la empatía, resultando así en una experiencia aumentada de lo real o “una realidad aumentada” (Sibilia, 2008: 223). Igual como sucede en las prácticas autobiográficas en soporte escrito, el documental autobiográfico implica un valor de verdad y un consenso sobre la identidad entre autor, protagonista y autor que constituye el pacto autobiográfico o pacto referencial,

³ En Representing Reality (1991), Bill Nichols estableció los distintos modos del documental: expositivo, observacional, poético, interactivo y reflexivo. La modalidad reflexiva presenta su misma condición de ser algo construido con el objetivo de concienciar al espectador del medio y los dispositivos para que adopte una posición crítica ante la pretendida reproducción directa de la realidad. En la modalidad interactiva el yo autorial se inscribe a través de una serie de estrategias de colaboración del cineasta como investigador y los participantes. En Blurred Boundaries (1994), Nichols incluye un nuevo modo de representación, el performativo, que introduce la dimensión subjetiva y expresiva, a pesar de que el documental ha sido un discurso tradicionalmente objetivo. Nichols reconoce que los distintos modos de representación pueden encontrarse combinados en un mismo documental, aunque normalmente domina uno de ellos. Además, señala que en las nuevas prácticas documentales hay una tendencia a poner en escena la dimensión afectiva y la experiencia subjetiva de los autores, por tanto, el modo performativo se convierte en el dominante del documental contemporáneo (1994: 95-96).

en el cual el narrador garantiza la verdad de su relato y el espectador lo acepta como tal (Lejeune, 2004).⁴

La inscripción autobiográfica en el documental es una tendencia de carácter global que se relaciona con el giro subjetivo en la cultura contemporánea y la legitimación de expresiones personales y de memorias alternativas a la Historia oficial. Según Beatriz Sarlo, la proliferación del testimonio y otros relatos identitarios es un síntoma de la posmodernidad en que un nuevo concepto de sujeto recupera su autoridad perdida (2006: 91). También Laura Rascaroli argumenta que el origen del interés por las formas audiovisuales autobiográficas se encuentra en la experiencia de fragmentación, dispersión, inseguridad y fluidez propia de la condición posmoderna, así como en el desafío a la pretendida autoridad de las metanarrativas totalizadoras: “the margins become more attractive than the centre, and contingency replaces necessity and immutability” (Rascaroli, 2009: 4-5). En este contexto de cambio de paradigma, según Paula Sibilia, la tecnología y los medios de comunicación de masas han tenido un papel fundamental porque los diarios íntimos confesionales (con soporte en papel), que delimitaban rígidamente el ámbito de lo privado y lo público, hoy en día pasan a la pantalla electrónica y se convierten en tele realidad, weblogs, fotologs, videologs, webcams, videos caseros, etc. (Sibilia, 2008: 15). Es decir, asistimos al fenómeno de la “extimidad”, la exhibición de la propia intimidad en que “se percibe un desplazamiento de aquella subjetividad ‘interiorizada’ hacia nuevas formas de autoconstrucción [...] un tipo de yo más epidérmico y dúctil, que se exhibe en la superficie de la piel y de las pantallas” (2008: 27). Aunque el yo en la pantalla contemporánea se caracteriza por la actuación y la falta de autenticidad, estas autoficciones

⁴ La especificidad del medio audiovisual hace problemática esta asociación con la autobiografía en soporte escrito. Como ha indicado Elizabeth W. Bruss (1980), el medio fílmico carece de la posibilidad de la auto-observación y análisis porque el director no tiene la capacidad de registrarse a sí mismo directamente, por tanto, no es posible la identificación entre el observador y el observado. Además, la realización del filme tiene un carácter colectivo que rompe con la intimidad necesaria para el efecto de sinceridad. Pero Bruss se refería al cine de ficción mientras los filmes autobiográficos actuales emplean estrategias que contribuyen a crear un efecto de verdad y sinceridad como el registro directo del presente, el empleo del archivo familiar, la cámara subjetiva o la voz en *off*.

descentradas y contradictorias también favorecen unas construcciones subjetivas maleables, liberadas de las anteriores imposiciones de la identidad (2008: 61).

Así pues, las nuevas prácticas documentales arraigadas en un renovado compromiso por el realismo crítico, que revisa la función objetivista del documento y las formas reporteriles del documental, son más acordes a un régimen de realidad distinto que suscita otro horizonte de expectativas. Se trata de un cine a los márgenes de la industria, rodado con tecnología digital, de bajo presupuesto, con vocación experimental, entre el documental y el video ensayo, y con distribución y exhibición alternativas: festivales especializados, museos, galerías de arte, centros culturales, plataformas digitales de cine independiente, etc. Las transformaciones recientes en las tecnologías audiovisuales y la democratización de los medios de producción, hasta cierto punto, han propiciado la entrada en escena de voces alternativas y una nueva irrupción de las mujeres creadoras en la producción audiovisual. Las autoras de las obras que estudio en la presente tesis doctoral, María Ruido y Carla Subirana, se encuentran en la lista provisional de 52 cineastas que conforman una nueva tendencia denominada “el otro cine español”, según la publicación de octubre de 2013 de la revista *Caimán Cuadernos de Cine*.⁵ Este otro cine español se caracteriza por la abundancia, pluralidad de corrientes, indefinición y experimentación, y por ser una “comunidad de individualidades que se conocen entre sí y que se apoyan, en parte gracias a Internet, en parte por una voluntad de no estar solos, de compartir experiencias y proyectos” (Losilla, 2013: 6).⁶ Por un lado, Subirana proviene del mundo de

⁵ Esta lista se puede consultar en línea: <<https://www.caimanediciones.es/los-nombres-de-este-nuevo-otro-cine-espanol/>>.

⁶ En las entrevistas personales que he realizado por separado a Ruido y a Subirana, ambas han afirmado conocerse y conocer sus respectivos trabajos, aunque no encuentran semejanzas relevantes entre sus obras. No obstante, las dos reivindican el cine de Joaquín Jordà como uno de sus referentes, en el caso de Subirana esta influencia es más evidente, ya que ella había colaborado en *Más allá del espejo* (2005) y el mismo Jordà aparece entrevistado como guía y mentor de la autora en *Nedar*. Algunos críticos (Losilla, 2013; Rimbau, 2010; Català, 2014a) han considerado que la figura de este cineasta ha sido fundamental desde finales de los noventa para la formación de la nueva generación de autores de cine documental a los márgenes de la producción y distribución del cine convencional. Según Esteve Rimbau, *Mones com la Becky* es el modelo del nuevo documental experimental en Catalunya: “con implicaciones autobiográficas de su

la comunicación audiovisual y está cercana al documental creativo o ensayístico vinculado al Máster de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Por otro lado, Ruido es una de las artistas más políticamente significadas del Estado español, proviene de la videoacción y la performance feminista, es historiadora y creadora de video ensayos investigativos y proyectos interdisciplinares.

Los documentales autoetnográficos en los que se enfoca la presente tesis, La memoria interior (2002) de María Ruido y Nedar (2008) de Carla Subirana, son las óperas primas de estas autoras donde inscriben su subjetividad, su voz y su cuerpo a la vez como autoras y como descendientes de afectados por la represión franquista. El motivo principal es la búsqueda identitaria y genealógica de las autoras que indagan en situaciones no resueltas o traumáticas del pasado familiar conectado con la historia colectiva del Estado español: la separación e incomunicación entre Ruido y sus padres dado que fueron exiliados económicos durante los años del desarrollismo, se desclasaron y creyeron en el mito del progreso; y la presencia fantasmática en la familia de Subirana de la figura del abuelo guerrillero fusilado en Barcelona durante la posguerra.

En la lista de cineastas del otro cine español proporcionada por la revista *Caimán Cuadernos de Cine*, figuran 8 mujeres y 44 hombres, con lo cual, a pesar de la democratización que ha comportado el video digital, las mujeres directoras siguen siendo una minoría. En la industria cinematográfica española, de los 3.442 largometrajes documentales y de ficción producidos entre 1980 y 2012, únicamente 200 han sido dirigidos por mujeres (García y García, 2016). Según datos de la Academia de Cine, en 2016 hubo 165 rodajes, 27 de ellos encabezados por mujeres, 10 largos de ficción y 17

autor, poco antes afectado por una embolia cerebral que dañó su percepción de la realidad” (2010: 11). Por su parte, Josep M. Català ve en este documental el paso de las tendencias vanguardistas al nuevo realismo del cambio de milenio en que se establece “a new political position focused more on the inner universe than on the social landscape” (2014a: 63).

documentales.⁷ En cuanto a los documentales en primera persona realizados en el Estado español entre 2005 y 2014, incluyendo los de cineastas latinoamericanos que residen y trabajan aquí, aparecen 14 largometrajes, 4 de los cuales están dirigidos por mujeres, y 15 cortos, 10 de los cuales son de directoras (Hatzmann, 2014: 297-298). Como sea, con el auge de un género de más bajo presupuesto como el documental, las tecnologías contemporáneas contribuyen al aumento de una producción independiente de la industria, un cine arriesgado y poco comercial, en el que se relata la propia historia personal y se reflexiona sobre el propio proceso creativo. María Ruido es un ejemplo de “documentalista kamikaze” (Bergeret, 2003), la producción de La memoria interior se ha basado en la autofinanciación, la colaboración de personas cercanas, una cámara Hi8 prestada, una beca de rodaje y otra de posproducción de Hangar y Ministerio de Educación y Cultura. En el caso de Carla Subirana, su fuente principal de financiación para Nedar han sido las televisiones y los fondos públicos en subvenciones –coproducción de la Televisió de Catalunya SA, la Generalitat de Catalunya, el Memorial Democràtic y el Ministerio de Cultura ICAA–. Estas obras también han tenido una distribución, difusión y exhibición distintas: el video ensayo de Ruido ha circulado en circuitos de videoarte, foros universitarios, talleres y pequeños festivales como el de *La Casa Encendida* de Madrid, el *Crossing Europe* de Austria o el *Zemos 98*, entre otros. Nedar se estrenó en la SEMINICI de Valladolid y en salas comerciales, salió a la venta en DVD y ha participado en veinticuatro festivales de cine nacionales e internacionales como el de Málaga, el de Rotterdam y el de Guadalajara (México). No obstante, la diferencia fundamental es el producto: La memoria interior son 33 minutos de imágenes, la mayoría con cámara en mano de la propia autora, a excepción de las secuencias donde aparece en el cuadro grabada por María Esteirán, con una banda sonora de música apropiada gratuitamente de la

⁷ Belinchón, Gregorio. “Hacia un cine sin directoras.” *Eldiario.es*, 5 de julio de 2017, <http://www.eldiario.es/cultura/cine/mujeres-cine-ayudas-paridad_0_625738073.html>.

red y la narración en primera persona de la autora. Mientras Nedar son 92 minutos en que domina la presencia de Subirana dentro de campo y dispone de la participación de un equipo técnico, ayudantes y auxiliares de cámara. Este documental está compuesto no solo por vídeos domésticos y entrevistas interactivas, sino también por secuencias que requieren de alto presupuesto como las escenas ficcionalizadas con actores y las secuencias de la piscina que filma Carles Gusi, un especialista en cámara acuática. Además, la banda sonora original es música jazz creada para el filme por Ricardo Santander. Por tanto, a pesar de las limitaciones de presupuesto para realizar Nedar, Subirana no puede considerarse una documentalista kamikaze como Ruido porque su obra supuso una mayor inversión económica que La memoria. Además, Ruido tardó dos años en editar su video, sobre todo por la precariedad financiera, en cambio, el trabajo de Subirana fue un proceso de diez años en que llegó a hacer cinco versiones de la misma historia. De modo que en el trabajo de bajo coste de Ruido encontramos más espontaneidad y una visión más íntima que en el de Subirana, donde hay una mayor construcción, guionización y dramatización de la realidad. Para Nedar, Subirana se apropia de técnicas y recursos del cine de ficción como la estructura narrativa, el argumento dramático y personajes bien desarrollados, así que ficcionaliza y elabora la biografía propia y familiar. Según la autora, ella articula una historia a partir de material heterogéneo igual como si se tratara un guion dramático con inicio, nudo y desenlace, que tiene como hilo conductor la investigación en la que va descubriendo el pasado familiar junto con el espectador.⁸ Asimismo, Ruido dentro de la obra reflexiona sobre sus condiciones de trabajo de artista asociando la producción audiovisual al trabajo fordista y, por tanto, desmitificando la autoría y el proceso creativo. En el documental de Subirana esta cuestión está invisibilizada porque, entre otras cosas, no

⁸ Conversación entre Carla Subirana, Neus Ballús, Mar Coll y Valentina Viso entorno a la ficción y el documental en el marco de “Escriptures i Pantalles: parlen les guionistes.” Coordinado por Marta Molins y moderado por Elisabet Cabeza. El encuentro tuvo lugar el martes 26 de mayo de 2015 en la Sala Mompou de la SGAE Catalunya en Barcelona.

es su objetivo fundamental tratar el tema de las condiciones de trabajo como sí lo es para Ruido.

Debido al carácter heterogéneo y fragmentado del grupo de cineastas incluidos dentro del “otro cine español”, no podemos hablar de una corriente o tendencia unitaria pero sí de elementos comunes en algunas de las prácticas audiovisuales que justifican la interpretación de un fenómeno generacional. En la presente tesis analizo La memoria interior y Nedar para demostrar que el documental en primera persona contemporáneo de creadoras noveles en el Estado español explora desde la perspectiva de género experiencias del pasado traumático que habían sido omitidas en la historia oficial y contribuye así a construir una identidad nacional más diversa, plural e inclusiva. Este nuevo modo de aproximación a la historia reciente en el contexto peninsular se caracteriza por el fenómeno de la digitalización y la renovación de las formas documentales, el aumento de mujeres creadoras en los márgenes de la industria del cine español y la perspectiva crítica, reflexiva y distanciada de la generación de las nietas de la guerra civil.

Teniendo en cuenta que las fronteras no siempre son nítidas, podemos afirmar que La memoria es un video ensayo investigativo experimental cercano a la disciplina artística, y Nedar es un documental creativo performativo que en algunos momentos tiene una aproximación ensayística a la realidad. El primer director que hace referencia al ensayo cinematográfico es Sergei Eisenstein en sus notas sobre Octubre (1928), precisamente la obra con la que dialoga La memoria en las primeras secuencias a partir del recurso del montaje encadenado. El video ensayo es un género híbrido, se resiste a las clasificaciones porque es una forma que traspasa las fronteras tradicionales entre disciplinas, se encuentra entre el documental investigativo en primera persona, el cine experimental y el video arte. No es únicamente subjetivo sino también reflexivo, tiene un impulso intelectual y emotivo, y tiende a la fragmentación y dispersión en vez de a la narración clásica. Ursula Biemann

ha señalado por que los video ensayos tienen difícil encaje en una categoría específica: “For a documentary, they are seen as too experimental, self-reflexive and subjective, and for an art video they stand out for being socially involved or explicitly political” (2003: 8). Aunque se puede considerar que el video ensayo se acerca más al cine experimental que al documental, en el contexto posmoderno la hibridación y disolución de las fronteras genéricas, y la mezcla de formatos y discursos, nos obligan a repensar el ensayismo dentro del término más inclusivo de cine de no ficción.

La emergente producción de cine de no ficción en el Estado español a partir de finales de 1990, se ha concentrado en Cataluña y ha estado apoyada por la Televisió de Catalunya y por el ámbito académico con el máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra desde 1998. De hecho, en Cataluña existe una larga tradición del documental, en la cual Esteve Rimbau distingue cuatro períodos principales: 1) la guerra civil con los noticiarios de la Generalitat sobre la contienda y las reivindicaciones en torno a la identidad catalana; 2) la tendencia realista de la Escuela de Barcelona durante el tardofranquismo que deviene independiente, experimental y vanguardista distanciándose así del Nuevo Cine Español de Madrid; 3) la Transición con la recuperación de la memoria de la historia reciente; 4) y la etapa del documental creativo contemporáneo iniciada por Mones com la Becky y caracterizada por la fusión de la realidad y la ficción (Rimbau, 2010: 12). El estilo y la visión del cine que tiene Joaquim Jordà influyen a Carla Subirana en la realización de Nedar, que hereda la dimensión performativa de los documentales de Jordà, así como otros elementos como la mezcla de realidad y ficción o la temática de la enfermedad mental que afecta a la percepción del mundo.

Para la presente tesis he elegido situar La memoria interior y Nedar bajo el mismo concepto abarcador de autoetnografías de posmemoria⁹ considerando los puntos de

⁹ Algunos trabajos académicos clasifican estas obras como documentales autoetnográficos y de posmemoria, el primero es el texto de Hanna Hatzmann, “La memoria líquida. Imaginarios colectivos y sus

inflexión presentes en ambos documentales: están narrados en primera persona por las propias cineastas que actúan, en mayor o menor medida, como personaje-autora dentro de la diégesis y aportan una mirada subjetiva para explorar y analizar el conflicto presente familiar conectado con el pasado traumático español. Más concretamente, documentan las secuelas de la dictadura y la represión franquista que perduran en sus familias y suscitan una reflexión de la historia nacional desde el ámbito privado. En el tratamiento del pasado que hacen María Ruido y Carla Subirana, encontramos una serie de motivos recurrentes del documental autoetnográfico de posmemoria: el tema de la investigación; el recurso del archivo histórico y familiar; el relato de retorno a los orígenes; el descubrimiento; la exploración de temáticas como el olvido, la fractura de los lazos familiares o el cuerpo ausente del familiar; la reconstrucción creativa e imaginativa de la memoria de generaciones anteriores; y la reflexión metadiscursiva.

Estudios recientes han identificado este giro autobiográfico del documental que difumina las fronteras entre lo personal y lo histórico, lo familiar y lo social, y las formas reporteriles y experimentales, empleando diferente terminología: Michael Renov (1999; 2004) lo denomina etnografía doméstica y autobiografía fílmica; Jim Lane (2002), retrato familiar y autodocumental; Bill Nichols (1994; 2001) y Stella Bruzzi (2006), documental performativo; Catherine Russell (1999), autoetnografía; Alisa Lebow (2008), autobiografía familiar y documental en primera persona, y Laura Rascaroli (2009), cine personal y

interrelaciones con la historia familiar en la obra de tres documentalistas españolas,” extraído de su tesis de doctorado: *Warum die Fliege nicht an der Wand sitzt sondern in der Suppe schwimmt. Autoethnographische Dokumentarfilmpraxis in Spanien als digitale Selbsttechnologie* (2013). Hatzmann se refiere a La memoria interior y Nedar, junto a La mare que els va parir (2008) de Inma Jiménez, como autoetnografías y las analiza empleando el concepto de posmemoria. Laia Quílez ha publicado varios artículos sobre el documental posmemorístico en España y/o en Latinoamérica, también dirige un proyecto financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad titulado “Memorias en segundo grado: Posmemoria de la guerra civil, el franquismo y la transición democrática en la sociedad española contemporánea.” En el marco de este proyecto, Quílez y José Carlos Rueda han editado el libro Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI (2017), con una variedad de estudios desde el enfoque de la posmemoria de varios formatos incluyendo el documental, la novela, el cómic y el webdocumental, entre otros. El capítulo de Laia Quílez y Núria Araüna, “Género y (pos)memoria en el cine documental sobre la Guerra Civil y el franquismo,” examina los documentales de Ruido y Subirana bajo el paraguas conceptual de posmemoria, junto a los de otras autoras como Inma Jiménez o Carolina Asturdillo.

ensayístico. Dentro de estas categorías se sitúan una serie de prácticas documentales donde domina el tono confesional de los autores extratextuales que exploran aspectos personales y familiares para lograr la reparación emocional y la reconstrucción de la identidad y la memoria. Aunque en esta tesis tomo el concepto de autoetnografía de Catherine Russell para describir los documentales que analizo, también tengo en cuenta las otras aportaciones teóricas de los autores mencionados.

En el campo de las ciencias sociales, y de la antropología en particular, la autoetnografía es un modo de generar y transmitir conocimientos sobre la cultura y la sociedad que conecta lo personal con lo cultural, ya que el investigador estudia el grupo social del que forma parte. En este tipo de pesquisas se desentierra la ilusión de totalidad, objetividad y neutralidad del positivismo a favor de una perspectiva parcial y reflexiva para establecer una vía del conocimiento socialmente situado.¹⁰ En su libro

Auto/Ethnography, Deborah Reed-Danahay caracteriza este nuevo género de investigación y escritura:

The concept of autoethnography [...] synthesizes both a postmodern ethnography, in which the realist conventions and objective observer position of standard ethnography have been called into question, and a postmodern autobiography, in which the notion of the coherent, individual self has been similarly called into question. The term has a double sense –referring either to the ethnography of one's own group or to autobiographical writing that has ethnographic interest. Thus, either a self (auto)ethnography or an autobiographical (auto)ethnography can be signaled by "autoethnography" (1997: 2).

Del mismo modo el documental etnográfico posmoderno problematiza la posición del realizador-investigador ante su material, ya no centra el foco en el otro exótico o extranjero, sino que hace una exploración personal de la identidad cultural del propio realizador y de su sociedad y/o familia. En este nuevo documental también se da un cambio formal con respecto al documental etnográfico clásico mediante el empleo de

¹⁰ Este modo de estudio se vincula con la epistemología feminista del punto de vista o del conocimiento situado (Donna Haraway, 1988), en la que el sujeto de la investigación o agente de producción de conocimiento es la voz de mujeres y otros grupos subalternos que aporta una mirada parcial, localizada y crítica, haciendo explícita su propia perspectiva y compromiso de clase, raza, género, etc.

procedimientos como la retórica experimental y performativa, el montaje para transmitir ideas, la voz en *off* reflexiva y personal, la narración y la retórica audiovisual expresiva y evocativa (los ángulos de la cámara, el registro de entrevistas, el uso expresionista del sonido, los primeros planos o el movimiento de cámara, etc.).¹¹ Bill Nichols sitúa la autoetnografía dentro de la categoría del documental performativo y la describe como la narración de una experiencia y un conocimiento encarnados que se asocia a un cambio de paradigma en la etnografía del modelo de las ciencias sociales al de los estudios culturales y del análisis textual (1994: 70). Así pues, se pueden establecer una serie de oposiciones entre la etnografía tradicional y la autoetnografía: la completud del conocimiento empírico *versus* el conocimiento parcial y experiencial; la razón desencarnada e impersonal *versus* la perspectiva históricamente situada; formatos narrativos convencionales *versus* los experimentales, etc. (1994: 78-79).

La etnografía doméstica, según Michael Renov, es una extensión de la autobiografía, su archivo principal es la propia familia o gente con quien el sujeto autorial ha mantenido una relación cercana, es decir, se fundamenta en la co(i)mplicación de la familia en la formación identitaria del cineasta (1999: 141). Igual que en la etnografía doméstica, María Ruido y Carla Subirana construyen su identidad autorial a través de la memoria familiar que está en diálogo con el archivo y la historia colectiva. Pero, además, el documental en primera persona siempre implica la indagación al mismo tiempo en la identidad del cineasta y en su contexto histórico porque el yo no es solipsista sino relacional y plural. Es decir, el sujeto en su búsqueda identitaria siempre está en relación con otros, con la historia, la memoria y la identidad de una colectividad (Lebow, 2008: 13).

¹¹ La representación en el documental contemporáneo es una práctica más evocadora que descriptiva del mundo histórico, ya que se introducen elementos expresivos, subjetivos y reflexivos, además se presenta la obra como algo construido superando la pretendida objetividad desinteresada (Nichols, 1994: 100). Para su clasificación de los dos tipos de documental, Carl Plantinga rechaza la perspectiva escéptica de la teoría posestructuralista que duda de la capacidad del documental para representar la realidad con objetividad. En cambio, propone un enfoque “realista crítico” y plantea la noción del cine de no ficción como una retórica o un discurso más allá de la representación o reproducción de la realidad. De modo que seguirá tratándose de cine de no ficción tanto si es un discurso objetivo como si es expresivo y subjetivo (Plantinga, 2014: 14).

A nivel global, desde las décadas de los ochenta y noventa, una subjetividad fluida, múltiple y contradictoria se inscribe en el documental y se fusiona con la memoria familiar para aludir a aspectos de la cultura a la que pertenecen. Annette Kuhn en Family Secrets: Acts of Memory and Imagination, considera que la integración de la esfera privada y la pública, de la memoria personal y la historia, es consustancial al trabajo de memoria.

They spread into an extended network of meanings that bring together the personal with the familial, the cultural, the economic, the social, and the historical. Memory work makes it possible to explore connections between ‘public’ historical events, structures of feeling, family dramas, relations of class, national identities and gender, and ‘personal’ memory (1995: 4).

Catherine Russell (1999) propone el término “etnografía experimental” para remitir a la irrupción de la estética y experimentación formales en la representación cultural y social, y relaciona el cine etnográfico posmoderno con las prácticas vanguardistas en las obras audiovisuales autobiográficas que surgen en Estados Unidos en las décadas de los ochenta y los noventa. Los cambios tecnológicos con la cámara de video digital favorecen esta nueva fórmula cinematográfica que renueva el diario audiovisual de artistas independientes con la consecuente emergencia de nuevas voces y formaciones sociales como la feminista y la poscolonial.

Autobiography becomes ethnographic at the point where the film- or video-maker understands his or her personal history to be implicated in larger social formations and historical processes. Identity is no longer a transcendental or essential self that is revealed, but a ‘staging of subjectivity’ –a representation of the self as a performance. In the politicization of the personal, identities are frequently played out among several cultural discourses, be they ethnic, national, sexual, racial, and/or class based (Russell, 1999: 276).

Por tanto, en la autoetnografía confluyen la memoria personal y la cultural; en el caso de las obras que estudio en esta tesis, La memoria y Nedar, la colectividad con la que el sujeto dialoga es la nación gallega y catalana. Concretamente, con los sujetos emigrantes que sufren las políticas migratorias del tardofranquismo y con quienes guardan un secreto familiar relacionado con la represión franquista. Estas autoetnografías exploran la memoria

familiar articulada con la pública para refundar un anclaje identitario que fue quebrado o interrumpido por causas histórico-políticas. Asimismo, como indica Russell, en este tipo de cine autoetnográfico el yo no se presenta como una identidad fija y esencial que revela una verdad singular, sino que es una puesta en escena, performance o representación de la subjetividad en la cual lo personal es político. Como herederas de la problematización del sujeto, de la memoria y de la ilusión de realidad en las prácticas audiovisuales, María Ruido y Carla Subirna ponen en escena una subjetividad que supera el narcisismo individualista para tener en cuenta el yo plural, el marco cultural e histórico. Esto es, sus discursos contingentes, ensayísticos y poco autoritarios apelan a la memoria personal y familiar como parte de un proceso colectivo.

Stella Bruzzi también subraya la idea de que en el documental siempre hay una performance del cineasta o actuación deliberada del sujeto que el modo reflexivo pone en evidencia: “Reflexive documentaries, as they challenge the notion of film’s ‘transparency’ and highlight the performative quality of documentary, will emphasise issues of authorship and construction” (2000: 163). Lo que se registra se vuelve más auténtico y creíble si se visibiliza el proceso de su propia filmación, ya que la autenticidad documental parte del reconocimiento de su subjetividad, parcialidad y artificiosidad más allá de las limitaciones impuestas por el objetivismo. Tanto María Ruido como Carla Subirana, desvelan e introducen en el plano el dispositivo fílmico y el proceso creativo en varias ocasiones para producir un efecto de distanciamiento brechtiano mostrando de forma autorreflexiva la intervención explícita de la cámara y para recordar al sujeto espectral que está ante un constructo artificioso. Según Josep María Català, este recurso del documental no es suficiente porque los *reality shows* también lo usan en su espectáculo.

[...] están en realidad instalados aún en el viejo paradigma, es decir, en lo que puede denominarse fetichismo de lo real, que arrastra a los cineastas no solo a la búsqueda de objetos inexistentes, sino a fijar el significado en una simple

referencia, [...] Lo real visible no puede ser nunca un fin, sino que debe ser siempre un punto de partida (2014b: 471).

En La memoria y Nedar la revelación del dispositivo es una estrategia deconstructivista de la pretendida verdad y autenticidad del documental clásico. Reaccionan al agotamiento tanto del viejo realismo como de los juegos nihilistas vanguardistas para construir una memoria contra-hegemónica y politizar lo personal a partir de una articulación reflexiva, subjetiva y emocional de la realidad. Es decir, las autoras, al mismo tiempo que exploran los límites de la autorrepresentación, no buscan la verdad y autenticidad objetivas sino un conocimiento situado y subjetivo de la historia cultural (Nichols, 1999: xv).

Las nociones de Renov (etnografía doméstica) y de Russell (autoetnografía) son especialmente sugerentes para mi análisis porque remiten al carácter antropológico y cultural de este tipo de documental autobiográfico que relata la microhistoria familiar para aportar conocimiento sobre un contexto más amplio, específicamente sobre las familias e individuos marcados por el pasado traumático de represión franquista y su transmisión intergeneracional. También en su exploración de la identidad personal y autorial en relación a la familia, Ruido y Subirana adquieren el rol de teóricas e investigadoras, ya que realizan un trabajo de campo y articulan sus historias personales con datos y archivos oficiales (información historiográfica, sumarisimo franquista, testimonios con “expertos”, etc.).

Además de la aparición de nuevos dispositivos que hacen más accesible el registro audiovisual y de la demanda de un régimen distinto de realidad por parte de los espectadores, otra causa del auge del cine autobiográfico es el paso de una política de los movimientos sociales o colectivos a las políticas de identidad.¹² La forma expresiva del

¹² Jim Lane en su estudio The Autobiographical Documentary in America plantea que a finales de los años sesenta surge a raíz del cine vanguardista el documental autobiográfico que saca a la luz la historia no oficial en que se aúnan las vidas privadas y la historia. Factores sociohistóricos como el colapso de la

documental autoetnográfico tiene la capacidad de funcionar como una potente crítica cultural porque el Otro que es objeto de estudio es uno mismo y la propia familia (Russell, 1999: 276). Las prácticas documentales y artísticas contextuales de Ruido y Subirana se convierten en una herramienta etnográfica con un contenido político y estético nuevo eludiendo en parte el peligro del “mecenazgo ideológico” y la usurpación de la voz del otro (Foster, 1996: 177), ya que su compromiso con procesos sociales e históricos se expresa a través de la exposición de la familia y sus secretos. La aproximación a agentes sociales cercanos, además, facilita la labor de las documentalistas y abarata los costos porque no es necesario el proceso de acercamiento previo a lugares, personas y culturas ajenas.

En la autoinscripción del yo autorial de La memoria y Nedar, encontramos las cuatro capas de voces que distingue Russell en el cine autoetnográfico: la del yo, la cineasta que habla en la voz en *off* en primera persona; la que ve, origen de la mirada fílmica; la vista o “body image”, la protagonista que aparece en el cuadro y que realiza la investigación; así como la identidad de la collagista y editora que construye un cierto estilo estético vanguardista (1999: 277). En Nedar domina esta pluralidad de voces de la autoetnografía porque combina distintos formatos como el vídeo doméstico grabado por Subirana, las ficcionalizaciones o las entrevistas en las que la autora interactúa con los entrevistados. En La memoria Ruido aparece solamente en dos planos y domina su comentario en *off* y su discurso teórico en los intertítulos. En cuanto a la cuarta voz que encuentra Russell en la autoetnografía, la del director vanguardista, collagista y editor, ambas autoras presentan una estructura de collage en que el montaje cobra protagonismo en la representación de la memoria e inscriben su identidad en el nivel del metadiscurso: emplean el material de forma personal (archivo histórico y familiar, testigos, recreaciones, metraje encontrado,

contracultura y de la izquierda en Estados Unidos (la frustración de las revoluciones a finales de los sesenta en Occidente y la crisis de los modelos sociales basados en un ideal colectivo), motivaron el desplazamiento hacia una perspectiva individual, subjetiva y focalizada en la lucha por las reivindicaciones de las comunidades (Lane, 2002: 19).

etc.) y, sobre todo en La memoria, domina la lógica asociativa y evocativa de las imágenes más que la articulación cronológica o causal. Aunque Nedar se edita y se vuelve a guionizar su historia en la sala de edición reproduciendo el formato clásico de primer acto, hecho inductor, segundo acto, conflicto, tercer acto y epílogo.¹³

Como ha señalado Efrén Cuevas, el fenómeno del renovado interés por el cine doméstico tiene su origen en un cambio de perspectiva en la historiografía, la sociología y otras disciplinas que empiezan a atender a la cultura popular y la vida cotidiana convertidas en “crónica sociohistórica alternativa a los grandes relatos” (2010: 124). Cuevas menciona las corrientes historiográficas contemporáneas que están reivindicando las microhistorias frente a las Historias clásicas empiricistas o estructuralistas, y que defienden la centralidad de lo singular y personal para comprender los procesos históricos (2010: 130). En este sentido María Ruido y Carla Subirana realizan su propio metraje doméstico filmado, no encontrado, hacen a la vez una crónica microhistórica del pasado y del momento presente de registro reconstruyendo la memoria colectiva a partir de la perspectiva doméstica. Es decir, no reutilizan metraje encontrado, únicamente algunas fotografías, seguramente porque sus miembros familiares no disponían de un fácil acceso a equipos de cine doméstico. Ruido no reutiliza metraje doméstico ni retrata escenas cotidianas de la vida familiar rutinaria, sino que graba imágenes del trabajo monótono, repetitivo y alienador de la fábrica y las edita junto con la entrevista a sus padres. En cambio, Subirana filma a su abuela y a su madre realizando acciones cotidianas como peinarse o doblar la ropa, también a las amigas de su madre, a quienes considera su familia, en una fiesta de reencuentro. Esta directora actúa como “cineasta doméstica” que se sitúa entre lo doméstico y lo profesional filmando a su familia “con formatos no profesionales (16mm,

¹³ Conversación entre Carla Subirana, Neus Ballús, Mar Coll y Valentina Viso entorno a la ficción y el documental en el marco de *Esriptures i Pantalles: parlen les guionistes*. Coordinado por Marta Molins y moderado por Elisabet Cabeza. El encuentro tuvo lugar el martes 26 de mayo de 2015 en la Sala Mompou de la SGAE Catalunya en Barcelona.

8mm, Súper 8, video)” igual como hacen los directores Alain Berliner o Ross McElwee (Cuevas, 2010: 153).

La identidad personal y la vida privada familiar les interesan a Ruido y a Subirana porque revelan unas identidades nacionales y una memoria colectiva alternativas a las grandes narrativas de la historia oficial. La autoetnografía es un lugar privilegiado para el ejercicio de memoria que actualiza el pasado y enfatiza su relación con el presente en un momento en que la globalización cultural homogeneiza las identidades y promueve la amnesia colectiva: “If we seem to be launched into a postmodernity, that threatens to obliterate historical memory, ethnography offers an alternative theory of radical memory. In its revisionist form, ethnography offers techniques for looking forward and backward at the same time” (Russell, 1999: 6). Las autoras de La memoria y Nedar en su proceso de búsqueda y reparación parten del modo particular de reconstruir el pasado desde la perspectiva de los hijos y nietos de afectados por la represión franquista. Por tanto, realizan un ejercicio de posmemoria o de recuerdo indirecto basado en la memoria de una generación anterior que experimentó los eventos históricos traumáticos, aunque a ellas les haya sido transmitido el silencio y el miedo más que la memoria en sí. El concepto de posmemoria aparece a finales del siglo XX en estudios sobre la transmisión intergeneracional del trauma del Holocausto y su representación en textos culturales de los hijos de las víctimas (Raczymow, 1994; Hirsch, 1997; Lury, 1998; Young, 2000).¹⁴ Marianne Hirsch describe la posmemoria como la relación de la segunda generación con las experiencias traumáticas que precedieron su nacimiento, pero que les fueron

¹⁴ Los estudios de la memoria del Holocausto han servido como herramienta teórica a la hora de analizar otras memorias traumáticas históricas, siendo de gran influencia en los estudios de memoria de la guerra civil y la dictadura franquista, así como también de las dictaduras en el Cono Sur latinoamericano. Sin embargo, se debe matizar que la teoría de la posmemoria adquiere otro alcance y significado cuando se aplica a experiencias históricas distintas a la Segunda Guerra Mundial y a la Shoah. La posmemoria de la guerra civil y el franquismo tiene una dimensión política de la que carece el caso del Holocausto, ya que la represión de las víctimas no estaba motivada por razones étnicas sino políticas e ideológicas. Además, hoy en día la memoria histórica en el contexto español sigue siendo conflictiva porque se cuestiona la necesidad de condenar los crímenes del franquismo y de reconocer a las víctimas (Faber, 2014: 149).

transmitidas dentro de la familia y que internalizaron como memorias propias:

“experiences that they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviours among which they grew up” (2008: 106). Además, subraya que el post- no indica tanto una posteridad temporal sino una continuidad con la memoria en el presente. María Ruido y Carla Subirana forman parte de la tercera generación de la guerra civil, la de las nietas y nietos que reclaman el esclarecimiento, la restitución y reparación a partir de una memoria heredada. Esta nueva generación cuestiona el proceso democratizador de la transición basado en el pacto del olvido y en la anulación del disenso, explora su verdadero origen y se apropia de las memorias de otros con una voluntad revisionista y crítica. Subirana es la nieta que intenta reconstruir la historia olvidada de su abuelo guerrillero durante la posguerra y Ruido en su video ensayo se pronuncia como segunda generación de los exiliados laborales del tardofranquismo. Sin embargo, ella misma reconoce que el origen de su familia de perdedores de la guerra civil y enlaces de los maquis tiene un papel crucial en las condiciones de necesidad que empujan a sus padres a buscar trabajo en el extranjero.¹⁵

Una de las características del ejercicio de la posmemoria es el deber ético de conservación del recuerdo: “Postmemory describes the effort to maintain the visceral, affective, and ethical response to the Holocaust in the face of the loss of the primary bearers of memory, who are now increasingly aged and dying” (Hirsch, 1997: 20). En el panorama cultural del Estado español, a partir de mediados del siglo XX crece la urgencia de recuperar el testimonio de los miembros de las generaciones que vivieron la guerra civil y el franquismo, ya que cada vez quedan menos supervivientes. Es el vínculo afectivo y el tiempo limitado para archivar la memoria familiar lo que impulsa a Ruido y Subirana a realizar sus autoetnografías: la primera decide indagar en la historia del exilio económico

¹⁵ Entrevista personal con María Ruido el 8 de junio de 2015.

de sus padres a raíz de la enfermedad de su madre, quien pierde temporalmente el habla, y la segunda deja progresivamente de contar con los testigos directos porque su abuela desarrolla la enfermedad del Alzheimer y muere, y a su madre le diagnostican demencia senil. Puesto que quienes experimentaron en carne propia el pasado que se intenta revisar, en cierto modo, están desapareciendo, las autoras realizan su propia investigación de la historia familiar silenciada y reprimida. Además, el impulso de conservación de los seres queridos que están en proceso de desaparecer física o psíquicamente, el registro de su presencia vicaria pero de carácter indexical, evoca la idea de que la fotografía y el cine cumplen una función de preservación para combatir la muerte porque liberan al tiempo de su corrupción, lo embalsaman y momifican en la imagen (Bazin, 1999: 23-30).

Por tanto, los trabajos de posmemoria de Ruido y Subirana parten del contexto familiar, tienen un carácter fuertemente subjetivo y aportan una perspectiva autorreferencial y crítica que está arraigada en el presente de la enunciación de sus autoras y en la distancia generacional respecto a los eventos históricos que revisan. Asimismo, estos documentales construyen una historia nacional alternativa, son contramemorias con un punto de vista localizado y subjetivo, donde el dispositivo audiovisual cumple la función de clarificar un pasado familiar no resuelto. Dadas las implicaciones personales y familiares de los creadores, el trabajo de la posmemoria, a diferencia de la historia, tiene un componente afectivo y emocional.¹⁶ Para su desarrollo del concepto de posmemoria, Marianne Hirsch recurre a la comparación que hace Aleida Assmann entre la transmisión intergeneracional de la memoria familiar de forma corporal y afectiva, y la transmisión transgeneracional de la memoria nacional mediante sistemas simbólicos como libros o

¹⁶ Para la crítica argentina Beatriz Sarlo, lo distintivo de la posmemoria es esta vinculación subjetiva y afectiva del sujeto con el pasado que relata desde su posición de hijo o nieto. Pero considera que el carácter mediado y fragmentario no se encuentra únicamente en las reconstrucciones realizadas desde la perspectiva de la posmemoria: “No es en principio necesariamente ni más ni menos fragmentaria, ni más ni menos vicaria, ni más ni menos mediada que la reconstrucción realizada por un tercero; pero se diferencia de ella porque está atravesada por el interés subjetivo vivido en términos personales” (Sarlo, 2005: 131).

conmemoraciones: “Postmemorial work [...] strives to *reactivate* and *reembody* more distant social/national and archival/cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression” (Hirsch, 2008: 110-111). Este proceso facilita que el sujeto espectral de una obra de estas características se identifique y empatice con la generación de la posmemoria, a pesar de no ser descendiente de quienes experimentaron los eventos traumáticos. Por eso Hirsch desarrolla la noción de posmemoria afiliativa que se transmite de forma horizontal más allá del vínculo biológico ampliando la red de transmisión y creando una memoria cultural pública en que se incluyen más miembros de la segunda generación (2012: 15). El tipo de memoria protésica¹⁷ que construyen Ruido y Subirana suscita la identificación del sujeto espectral con una experiencia que no es suya propia. Además, la posibilidad de visionar La memoria y Nedar en la plataforma de videos por Internet *www.vimeo.com*, permite el acceso a una amplia audiencia y, por tanto, la potencial identificación horizontal y transgeneracional de los miembros de la misma generación de las autoras.

Ruido y Subirana interrogan el pasado vicario o heredado desde un punto de vista crítico, reflexivo, subjetivo y autorreferencial. La experimentación formal, el desvelamiento de los mecanismos constructivos, la ausencia de clausura y de acceso transparente al pasado son características que las autoetnografías de estas autoras comparten con la relación que establece la posmemoria con el origen: “Its connection to its object or source is mediated not through recollection but through representation, projection, and creation –often based on silence rather than speech, on the invisible rather than the visible” (Hirsch, 2001: 9). Así pues, la distancia con respecto a una experiencia inmediata del pasado hace que el trabajo de posmemoria consista en imaginar y crear las memorias: Ruido, la memoria del trabajo de sus padres en la Deutche Carbone de

¹⁷ Según Landsberg, a través de la memoria protésica podemos experimentar un pasado que no hemos vivido, por ejemplo, el cine tiene el potencial de ofrecer un acceso al pasado no objetivo provocando una respuesta afectiva de los espectadores ante unas memorias que les son ajenas (2004: 21).

Frankfurt lejos de sus hijos y Subirana, la historia borrada de sus abuelos Leonor Subirana y Juan Arroniz. A partir del recurso de lo que Alisa Lebow denomina la autobiografía indirecta, desplazada o transitiva, las directoras sustituyen las memorias de los miembros familiares por las suyas propias rastreando las huellas del pasado que encuentran en el presente (2008: xxviii). Ruido viaja a Alemania y registra la fábrica y los trabajadores emigrantes que encuentra allí; Subirana visita los lugares donde acontecieron los hechos que busca reconstruir (Gavà, Mont-Rós) y registra los testimonios orales. Esta apropiación de la memoria de otros o autobiografía transitiva se convierte en un paso fundamental para la formación de la propia identidad de las autoras. Pero los silencios en torno a la memoria familiar y la distancia generacional hacen que este ejercicio de posmemoria sea complejo, fragmentario, incompleto y únicamente posible a través de los vestigios como fotografías o recuerdos de los miembros familiares. Habitualmente en las narrativas de posmemoria se recurre a videos domésticos o fotos del álbum familiar que conservan momentos del pasado de forma elusiva. Marianne Hirsch reflexiona sobre el poder que tienen las imágenes, el material visual heredado, porque allí pasado y presente confluyen: “the photograph’s capacity to signal absence and loss and, at the same time, to make present, rebuild, reconnect, bring back to life” (1997: 243). El álbum familiar tiene un rol fundamental en la configuración de la memoria personal, cultural, social e histórica y en el proceso de transmisión a generaciones posteriores porque contiene huellas evocadoras del pasado que apelan a una “affiliative look” (1997: 9). La recontextualización de las imágenes de memoria congelada en La memoria y Nedar aporta un significado nuevo al pasado, ya que se les concede a las imágenes familiares una carga afectiva y política que no tenían superando así el valor de evidencia y prueba del documento histórico en el discurso autoritativo. Ruido edita junto a las entrevistas las fotos que se enviaba su familia cuando estaban separados. Se trata de fotografías de momentos felices, pero la voz en *off* y

el montaje del video revelan que esconden una realidad de alienación, incomunicación y fractura de lazos familiares. Subirana, a pesar de que tiene la fotografía de su abuelo desde el inicio del documental, escenifica la búsqueda de la imagen de ese fantasma familiar y cuando la muestra lo hace con distanciamiento y extrañamiento, como si se tratara de parte del material utilizado en las escenificaciones con actores en el documental. Estos mecanismos retóricos del trabajo de posmemoria se enmarcan en el pensamiento posmoderno en que la historia se concibe como relatos desconectados, ambivalentes y condicionados por la memoria subjetiva de las narradoras. Además, la estética rupturista que encontramos en estos documentales se ajusta a los procedimientos típicamente posmodernos de la reflexividad, fragmentación, hibridez e intertextualidad, así como a la crisis de los discursos de la modernidad, las grandes narraciones y el sentido tradicional de verdad y de conocimiento (Lyotard, 1992). De ahí que en su crítica a los postulados de Hirsch y Young sobre la posmemoria, Beatriz Sarlo señale que la fragmentariedad no es su rasgo específico, sino que es constitutivo de la memoria y de la sociedad contemporánea: “se está adosando a la posmemoria aquello que se acepta muy universalmente desde el momento en que entraron en crisis las grandes síntesis y las grandes totalizaciones: todo es fragmentario desde mediados del siglo XX” (2005: 136).

Este modo particular de reactualizar el material heredado y las huellas del pasado en las autoetnografías de Ruido y Subirana remite a la conceptualización que hace Annette Kuhn del trabajo de memoria: la manifestación en textos autobiográficos de experiencias silenciadas en las expresiones de la cultura hegemónica, que tiene un carácter intersubjetivo y una dimensión social e histórica: “Memory work can create new understandings of both past and present, while refusing a nostalgia that embalms the past in a perfect, irretrievable, moment” (2002: 10). La memoria y Nedar desafían el modelo convencional realista de aproximación al pasado reciente en el panorama cinematográfico

español de a partir del reciente *boom* de la memoria.¹⁸ Los escritores y cineastas que abordan la memoria de la guerra civil y el franquismo tienden a posicionarse en el lado de los vencidos recuperando sus historias silenciadas. Sin embargo, evocan de modo sentimental y nostálgico un pasado desconectado del presente en el que había cabida para los procesos revolucionarios y las utopías políticas de la izquierda: “Este pasado hace las veces de un espacio artificial de añoranza por valores y certidumbres que la posmodernidad [...] ha desdibujado” (Gómez López-Quiñones, 2006: 30). El estilo predominante de estas obras es realista costumbrista, son narraciones lineales y sin fisuras que emplean convenciones dramáticas para reconstruir con verisimilitud el pasado de la guerra civil y el franquismo desvinculado de la realidad histórica contemporánea. A pesar de su estimable vocación reivindicativa, estos autores terminan representando el pasado de forma mimética, nostálgica y melodramática, diluyendo así las claves políticas, ideológicas y de clase que explican ese fenómeno histórico.

Según la clasificación que hace Jo Labanyi, al lado de estas reconstrucciones ficcionales con estética realista, también encontramos los textos testimoniales y los documentales históricos que siguen el modelo documental-realista.¹⁹ Los textos realistas y los documentales rompen la continuidad del presente con el pasado porque nos transportan a

¹⁸ Es un fenómeno contemporáneo de carácter global, ya que las sociedades modernas desarrolladas y tecnológicamente avanzadas de Occidente combaten la amnesia, signo de nuestro tiempo, con la obsesión, nostalgia y reciclaje del pasado comodificado y fetichizado. En el Estado español la imposición franquista del olvido se prolongó durante la transición y la democracia a causa del consenso por la no instrumentalización política del pasado y el proyecto de la modernidad y la europeización que implicaba una ruptura con el pasado. Así pues, la memoria borrada del discurso político institucional, de la enseñanza y de los medios de comunicación quedó relegada al espacio académico y cultural. A partir del nuevo milenio, el debate sobre la necesidad de volver la mirada al pasado ha tenido una gran repercusión en la esfera pública gracias a las reivindicaciones políticas, judiciales y sociales de reparación y justicia. Especialmente debido a la labor de plataformas de civiles como la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), que han empezado a exhumar fosas comunes de represaliados por la represión franquista durante la guerra y la posguerra.

¹⁹ En cuanto a las primeras, los ejemplos que cita Labanyi son: ¡Ay Carmela! (Carlos Saura, 1990), Las bicicletas son para el verano (Jaime Chávarri, 1984), La mujer del anarquista (Vicente Aranda, 1995), Silencio roto (Montxo Armendariz, 2000), El viaje de Carol (Imanol Uribe, 2002) y La lengua de las mariposas (José Luis Cuerda, 1999). Los testimonios escritos y los documentales a los que se refiere son: Hijos de la guerra (Reverte y Thomas, 2001), Los años difíciles (Carlos Elordi, 2002), Los niños de Rusia (Jaime Camino, 2001) y La guerrilla de la memoria (Javier Corcuera, 2002).

un pasado remoto que cuando se termina la lectura o el visionado nos deja la sensación de que volvemos a un presente en el que no hay conflictividad (Labanyi, 2007: 103). Pero en otro tipo de obras se emplea el tropo de la aparición remitiendo al carácter fantasmático del pasado traumático que retorna. La presencia de fantasmas o apariciones en películas como El espíritu de la colmena (Víctor Erice, 1973) y El espinazo del diablo (Guillermo del Toro, 2001) lidia con las discontinuidades, las ausencias y las dificultades que entraña la aproximación a lo irrepresentable. Estas narrativas espectrales se enfrentan al pasado traumático constituyendo contra discursos desestabilizadores de las versiones oficiales de la historia porque abordan el impacto que tiene el pasado en el presente haciendo que lo percibamos como un “unfinished business” (2007: 107).

Labanyi enfatiza la importancia de la transmisión transgeneracional en la novela y posterior adaptación fílmica de Soldados de Salamina (Javier Cercas, 2001; David Trueba, 2003) donde se relata el proceso de investigación del narrador y las dificultades que encuentra para reconstruir el pasado. Pero únicamente problematizan de forma metadiscursiva la capacidad de obtener evidencias y no se ocupan de la cuestión de las huellas de aquel pasado traumático en la actualidad (2007: 105). En las autoetnografías de María Ruido y Carla Subirana encontramos, por un lado, la investigación como un *work in progress* de las autoras que buscan respuestas pero no terminan de encontrarlas y, por otro lado, la transmisión intergeneracional del trauma o el trabajo de posmemoria que se presenta como un proceso problemático no solo por la imposibilidad de tener un acceso transparente al pasado histórico, sino también por la implicación emocional de las autoras al explorar los secretos familiares y el pasado doloroso. Así pues, las narraciones familiares de La memoria y Nedar marcadas por la orfandad, la ausencia, el trauma y la incomunicación, constituyen microcosmos de la nación y configuran identidades e historias desde los márgenes que han carecido de representación en las obras hegemónicas

hasta el momento. La resistencia de estos documentales estriba, pues, en la autorrepresentación cultural que introduce factores de género, clase y nación; en el planteamiento del pasado como un asunto no resuelto; en el propósito de cuestionar y reparar el presente; y en el potencial de identificación transgeneracional o posmemoria afiliativa, ya que hacen que concibamos la historia como algo que no es ajeno a nuestro presente.

El tropo de la aparición del que habla Jo Labanyi se recrea en estas autoetnografías de modo innovador, ya no son personajes-fantasma dentro de una trama, sino que el pasado traumático vuelve irremediabilmente a través de la “imagen-jirón” de lo real (análoga a lo Real lacaniano), que representa la presencia borrosa de una ausencia superando la ilusión referencial de la “imagen-velo” del fetiche (análoga a lo Imaginario), que niega la ausencia en lo representado y trasmite un sentido de completud de lo percibido (Didi-Huberman, 2004: 122-123).²⁰ Estas imágenes que recogen La memoria y Nedar (álbum familiar, cine doméstico, entrevistas a familiares, retorno a los espacios del pasado, etc.) son “jirones de la realidad”, fragmentos, vestigios o aproximaciones a lo indecible, lo incompleto e incierto del pasado familiar que ha sido reprimido hasta el momento del registro documental por parte de las descendientes. Además, ambas autoras optan por rechazar el material de archivo, únicamente Ruido se apropia creativa y críticamente de fragmentos de Octubre de Eisenstein y del Noticiero Documental NO-DO, y Subirana recontextualiza algunas fotografías en un proceso de des-documentación o negación de la dimensión probatoria y referencial de los documentos. Entonces las autoras emplean imágenes de archivo no para ilustrar un tiempo pasado como ocurre en el documental histórico

²⁰ Según Georges Didi-Huberman cuando la ilusión referencial se rompe surgen “jirones arrancados a la realidad”, pero, coincidiendo con Lacan y Bataille, considera imposible la representación de lo real que solo puede manifestarse en objetos parciales o fragmentos incompletos. Así pues, las imágenes “no son ni la ilusión pura, ni toda la verdad, sino ese latido dialéctico que agita al mismo tiempo el velo y su jirón” (2004: 123). Además, Huberman considera que para poder construir un entendimiento de un evento pasado es necesaria la yuxtaposición de diferentes archivos, imágenes y palabras porque la imagen-archivo o imagen-laguna: “Se trata de una singularidad, pero cuyo montaje debería permitir su articulación y elaboración” (248).

convencional, sino que su función se transforma: “Su regreso inesperado las convierte en inquietantes y hace que desplieguen una energía de la que carecían en su función archivística” creando un sentido ya no representativo sino emocional e intelectual (Català, 2009: 106).

Por tanto, la comprensión o aprehensión del pasado se resiste y se mantiene siempre fuera del alcance de las autoras: Ruido se interroga sobre cómo representar el trabajo de sus padres en la fábrica; Subirana mezcla realidad y ficción en su malograda búsqueda para acabar concluyendo que su abuelo siempre será un extraño en su familia. Las incertezas entorno a las memorias heredadas fuerzan a las autoras a hacer una recreación imaginativa y subjetiva del pasado. Como ha señalado Laia Quílez comentando los trabajos de posmemoria, se pone en valor el relato de un yo descentrado y vacilante que no aporta respuestas concluyentes, sino que se mueve en el terreno de la hipótesis y la tentativa.

Y es precisamente por ello que todos estos homenajes obturados por la sombra del olvido, le otorgan al silencio, a la falta y a la contradicción un valor de verdad y compromiso mucho mayor que aquel que tradicionalmente se le ha otorgado al discurso pretendidamente mimético del lenguaje descriptivo (Quílez, 2014: 70).

María Ruido y Carla Subirana forman parte de un grupo de jóvenes documentalistas crecidos y formados en la cultura audiovisual que construyen su identidad interrogando críticamente el pasado violento y traumático de la guerra civil y el franquismo a través de las narrativas familiares: Christina Hardt, Muerte en el Valle (1996); Sergio Morcillo, Tierra encima (2005); Sandra Ruesga, Haciendo memoria (2005); Albert Soler, Bucarest, la memòria perduda (2008); Inma Jiménez, La mare que els va parir (2008); Joseph Gordillo, Le Mur des Oubliés (2008); Luis Miñarro, Family strip (2009); Alejandro Alvarado y Concha Barquero, Pepe el andaluz (2012); Pilar Monsell, África 815 (2014); María García Ribot, Cartas a María (2015), etc. Estas obras responden a un cambio de sensibilidad epocal, los hijos y nietos de quienes se negaron a retribujar el trauma son quienes ahora emplean la autoetnografía como herramientas para dilucidar el pasado que

ha sido reprimido en el entorno familiar y colectivo. También en el panorama del documental latinoamericano encontramos numerosos ejemplos de esta forma de autobiografía vinculada con la historia familiar y nacional, algunos de ellos aparecidos en el marco de los másteres de las universidades de Barcelona.²¹ Además, esta tendencia se observa en las culturas fílmicas globales como demuestran los estudios de Jim Lane, The Autobiographical Documentary in America; Robin Curtis y Angelica Fenner, The Autobiographical Turn in Germanophone Documentary and Experimental Film, y Alisa Lebow, First Person Jewish. Todos ellos coinciden en señalar la importancia de la emergencia de las cámaras digitales de video en los noventa que son económica y técnicamente más accesibles y que permiten mayor espontaneidad para mirar hacia uno mismo y hacia la propia familia y contexto cercano. Asimismo, señalan otros motivos de este giro autoetnográfico como la fascinación por la memoria histórica, que es síntoma de la cultura amnésica de la posmodernidad, y la brecha generacional con quienes han experimentado eventos históricos traumáticos como guerras y regímenes totalitarios muy distintos al presente democrático y de cultura de consumo de los creadores.

En la presente tesis investigo únicamente dos de estos retratos familiares –La memoria y Nedar– por las limitaciones de las dimensiones, así como para poder centrarme en dos temas históricos concretos (emigración económica y guerrilla antifranquista) y profundizar en cómo han sido representados hasta ahora en el medio audiovisual y en cómo las autoras modifican o continúan esta tradición cinematográfica. El criterio de selección de los textos ha sido centrar el foco en documentales realizados por autoras noveles que aportan una mirada femenina y crean desde los márgenes de la industria cinematográfica y desde las naciones periféricas Galicia y Cataluña. Igualmente, dado que

²¹ Por nombrar algunos ejemplos del documental autoetnográfico de posmemoria latinoamericano: El diablo nunca duerme (Lourdes Portillo, 1994); Papá Iván (María Inés Roque, 2000); La televisión y yo (Andrés Di Tella, 2001); Los rubios (Albertina Carri, 2003); En algún lugar del cielo (Alejandra Carmona, 2003); Diario Argentino (Lupe Pérez García, 2006); Los pasos de Antonio y El conserje (Pablo Baur, 2007, 2010); Mi vida con Carlos (Germán Berguer, 2009); Venían a buscarme (Álvaro de La Barra, 2013), etc.

un rasgo que considero fundamental de este tipo de documentales autoetnográficos de posmemoria es que suscitan la identificación de la audiencia, sobre todo la identificación transgeneracional, yo misma me he interesado personalmente por estas obras en concreto porque he visto en ellas reflejada mi propia historia familiar y colectiva.

A partir de las teorías sobre el documental autoetnográfico y la posmemoria, la primera pregunta que pretende responder la presente tesis doctoral es en qué medida La memoria y Nedar están transformando el tratamiento de la memoria y el trauma de la guerra civil y el franquismo en las producciones audiovisuales del Estado español y, particularmente, en las gallegas y catalanas. Para responder a esta pregunta el segundo capítulo de esta tesis primero contextualiza socio-históricamente la emigración laboral del tardofranquismo a Europa Occidental y a continuación pasa a analizar las representaciones cinematográficas españolas y gallegas sobre este tema comparándolas con La memoria interior. Igualmente, el cuarto capítulo de la tesis empieza detallando aspectos socio-históricos de la guerrilla antifranquista de la posguerra y seguidamente hace un análisis cronológico de las representaciones audiovisuales españolas y catalanas sobre esta temática comparándolas con Nedar. Por tanto, los capítulos 2 y 4, tienen una finalidad cartográfica, en tanto que pretenden mostrar un panorama de películas que tratan los temas mencionados, además, esta cartografía servirá para introducir los capítulos 3 y 5, ya centrados en el análisis fílmico de las obras que son objeto de estudio. El objetivo principal de esta tesis no es realizar un estudio exhaustivo de las representaciones fílmicas sobre las temáticas que plantean las obras de Ruido y Subirana. Por eso, se centra en una selección de películas de ficción y documentales españoles, gallegos y catalanes relevantes para demostrar las innovaciones que presentan las autoetnografías de Ruido y Subirana en relación con anteriores representaciones audiovisuales de los acontecimientos históricos.

El tercer y el quinto capítulo están dedicados al análisis pormenorizado y la interpretación de las estrategias narrativas, estéticas y formales que despliegan La memoria y Nedar respectivamente, a partir sobre todo de la teoría fílmica feminista, la teoría del documental y los estudios de memoria. En los capítulos 3 y 5 se examina la autoinscripción y actuación de las propias vidas de Ruido y Subirana como modo de trabajar el trauma familiar e iniciar una comunicación más plena con sus familiares superando un pasado de silencio y represión. Como analizo en estos capítulos, el tratamiento del secreto familiar que las autoras intentan desentrañar acerca estos documentales al terreno del melodrama. Pero, igual como las cineastas experimentales feministas de la década de los setenta, estas documentalistas rompen con las expectativas y subvierten los tropos culturales del melodrama como el del sacrificio materno o el del romance familiar.

En los capítulos de análisis fílmico de las obras, me interrogo acerca de la influencia que tiene la perspectiva de género en la renovación del cine que aborda la historia de la guerra civil y el franquismo. Además, reflexiono sobre la incidencia de esta perspectiva de género en la actualización de la memoria histórica en el contexto del Estado español. La idea de partida es que la aproximación autoetnográfica y de posmemoria en La memoria y Nedar cuestiona el origen y los fundamentos de la España contemporánea desde las naciones y el género (sexual y fílmico) que han sido tradicionalmente periféricos y secundarios frente a las prácticas sobre la memoria histórica hegemónicas. Al esfuerzo de Ruido y Subirana por recomponer la identidad escindida y resarcir los fantasmas del pasado, se suma la voluntad de inscribir su voz autorial. La memoria y Nedar son óperas primas con autonomía respecto a las constricciones de la industria, lo cual garantiza la libertad expresiva y artística para construir unas figuras autoriales en conexión con un linaje familiar femenino, ya que los medios más importantes en estas obras para acceder al pasado histórico son las madres y abuelas. El archivo, el discurso historiográfico y el

documental de corte histórico han excluido las experiencias de sujetos subalternos, pero recientemente ha emergido una serie de trabajos que recuperan la historia doblemente silenciada de las mujeres que sufrieron la represión franquista.²² Como se ha explicado, el mayor acceso de las mujeres a los medios audiovisuales posibilita que se representen a sí mismas y que introduzcan su historia en el archivo nacional. La memoria y Nedar se pueden situar en “la creación cinematográfica femenina”²³ que, según la definen Marta Solá y Anna Selva, amplía las visiones y temáticas que se exploran y aporta recursos experimentales e innovaciones en el cine: “soluciones formales, visuales o narrativas, alternativas a las formas estereotipadas, mayoritarias en el cine de gran consumo” (2003: 87-88). De hecho, algunos trabajos de María Ruido y de Carla Subirana han sido exhibidos recientemente en la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona organizada por Drac Màgic y destinada, entre otros objetivos, a aumentar la presencia de las mujeres autoras en el cine y de las propuestas con voces y miradas femeninas alternativas al discurso patriarcal.

Desde las primeras secuencias de La memoria y Nedar, la presencia de las autoras dentro de cuadro es una declaración de intenciones, además, el posicionamiento de la identidad autorial en relación a los miembros familiares tiene reminiscencias de la

²² Los documentales de a partir de finales del siglo XX interrogan la realidad histórica menos conocida de la guerra civil y la dictadura como la lucha específica de las mujeres antifranquistas que participaron activamente en el bando republicano y sufrieron la represión franquista. Por ejemplo, los documentales colectivos surgidos en el terreno académico e historiográfico Aguaviva, una historia en femenino (1997) y Esperanza Martínez. Una luchadora por la libertad (2006); en el ámbito televisivo, Mujeres en pie de guerra (2004) de Susana Koska y Ravensbrück l’infern de les dones (2007) de Armengou y Bellis; dentro del marco de máster de documental creativo de la Universidad Autónoma de Barcelona, De monstruos y faldas (2008) y El gran vuelo (2014) de Carolina Asturillo; también otros documentales como La Isla de Chelo (2008) de Odette Martínez-Maler y La guerra cotidiana (2002) de Daniel y Jaime Serra. Estos trabajos, a excepción del de Armengou y Bellis, comparten una serie de recurrencias a la hora de abordar el pasado histórico desde la perspectiva de género: la implicación personal de las realizadoras con lo retratado, la aproximación emotiva y poética al pasado, así como la recuperación del testimonio oral para transmitir la memoria subjetiva y no para aportar datos históricos objetivos.

²³ Barbara Zecchi considera que “ginocine” es un concepto más amplio e inclusivo que “cine de mujeres”, “cine femenino” o “cine feminista” porque se refiere a la perspectiva desde la cual se analizan los textos fílmicos sin importar ni el género sexual ni las intenciones de sus realizadores/as: “evita las limitaciones implícitas en el adjetivo feminista [...] y las desplaza desde el texto a su interpretación. [...] El ginocine no es necesariamente feminista: pero su lectura sí lo es” (Zecchi, 2011).

inclinación tradicional de las mujeres creadoras a explorar su esfera privada a la hora de presentarse como autoras en el espacio público. Como se ha visto, estos documentales autoetnográficos exponen lo privado y familiar para apelar a cuestiones históricas y sociales, esta práctica es heredera de la politización de lo personal del movimiento feminista y de las políticas de identidad tras el colapso de las políticas colectivas de la izquierda: “Later, personal politics and autobiography appeared in documentaries made by individuals with alternative social affiliations, including sexual preference and ethnic and racial identities” (Lane, 2002: 21). Los textos autobiográficos han sido el medio idóneo para la expresión personal y para dar voz a las minorías étnicas y de género, así pues, las mujeres excluidas del discurso oficial han empleado la inscripción autobiográfica para insertarse a sí mismas en la historia. Sidonie Smith y Julia Watson vinculan la autobiografía femenina con los estudios postcoloniales teniendo en cuenta la dimensión colectiva de la enunciación de un “yo” y la marginalización doble política y de género que sufre el sujeto autobiográfico femenino. Por tanto, la autobiografía se convierte en un lugar de resistencia para un sujeto colectivo que se sitúa a los márgenes del discurso hegemónico del sujeto individualista y autónomo occidental –masculino, blanco, burgués y heterosexual– (Smith y Watson, 1992: xiii-xxxi).

En el terreno del documental la voz en *off* adquiere una dimensión feminista tan solo por el hecho de ser una voz femenina, ya que la Voz de Dios desencarnada y totalizadora ha sido tradicionalmente masculina: “A female commentary is thus an overt tool for exposing the untenability of documentary’s belief in its capacity for imparting ‘generalised truths’ faithfully and unproblematically” (Bruzzi, 2006: 66). También la presencia corporal de las autoras en el campo tiene un componente transgresor no solo por romper con el ilusionismo realista, sino por dejar sus huellas autorales. Ruido y Subirana se presentan como artistas-documentalistas en sus obras y no como un agente social o un

testimonio más, aparecen de este modo en el espacio de producción trabajando y realizando el mismo documental que estamos visionando. Barbara Zecchi ha apuntado a la recurrencia de las directoras españolas a presentarse en la pantalla con roles secundarios y en cameos, como Ana Mariscal, Pilar Miró, Icíar Bollaín, etc.:

La presencia femenina a ambos lados de la cámara refuerza su autoría, duplicándola. La directora no es un *deus ex machina* que pierde su aura, como Silverman decía de Hitchcock, sino una *dea ex machina* hecha carne que se acerca a su público para hablar directamente con él: es el prisionero de Platón liberado que vuelve a la cueva para convencer a sus compañeros de que la realidad es diferente. En definitiva, la incursión de la directora en la pantalla [...] es un gesto empoderante con el cual la autora puede afirmar su subjetividad, su existencia y su creatividad: una reconquista de la caverna (2014: 147).

Más interesante es la irrupción de las directoras Cecilia Bartolomé y Marta Balletbó-Coll en sus películas feministas. La primera aparece dentro de campo en la última secuencia de su falso documental Margarita y el lobo (1969) mediante la estrategia metafílmica de un *zoom out* que nos permite ver a la directora tras la cámara revelándose como autora del filme feminista que acabamos de ver. Balletbó-Coll protagoniza sus películas de ficción haciendo el papel de sí misma como aspirante a dramaturga y tematiza las dificultades que encuentra como creadora en la sociedad patriarcal y en la producción de cine independiente. María Ruido y Carla Subirana van unos pasos más allá, además de inscribir su subjetividad en la voz en *off*, en el origen de la mirada y en la presencia corporal, son las investigadoras, collagistas y editoras que construyen una estética vanguardista, como señala Russell a propósito de la autoetnografía (Russell, 1999: 277).

CAPÍTULO 2

RELATO DE LA EMIGRACIÓN DE LA “HUÉRFANA DE VIVA”

La memoria interior (2002) de María Ruido es un video ensayo que intenta reconstruir la historia personal y familiar del fenómeno de la emigración económica del Estado español durante las décadas de los 60 y 70. La autora viaja a Alemania para revisar los años en que su madre trabajó allí en una fábrica de 1963 a 1986, y realiza este video sobre la memoria familiar y colectiva de la emigración del tardofranquismo que ha sido omitida por el discurso celebratorio del progreso económico, el desarrollismo y la “modélica” transición.²⁴ El video ensayo se convierte en terreno para transmitir una historia alternativa en términos estéticos y políticos y para visibilizar las formas de opresión que sufren los emigrantes. Ruido en La memoria denuncia la alienación de los individuos y la desestructuración de la familia que fueron secuelas de la política migratoria de esos años, por eso afirma que se trata de “una forma biopolítica y de control sobre los trabajadores, con consecuencias profundamente desestabilizadoras para las subjetividades.” En La memoria aparecen reflexiones sobre cuestiones que serán centrales en obras posteriores de la autora: la construcción de la memoria; el tardofranquismo y la transición; la reivindicación de los cuerpos de los/as trabajadores/as y de sus trabajos; las transformaciones en las condiciones de producción; el trabajo inmaterial; la emigración y la decolonialidad. De hecho, el pensamiento crítico decolonial y las problemáticas de la inmigración del norte de África, son los temas que Ruido trata en dos de sus video ensayos

²⁴ La transición política se inicia con el asesinato de Carrero Blanco en 1973 y termina con el triunfo en las elecciones del PSOE en 1982. No obstante, la transición socioeconómica se fraguó durante la década de los sesenta con el aperturismo, el desarrollismo y la incipiente sociedad de consumo que promovió el régimen franquista. Teresa Vilarós plantea que el momento de la muerte del dictador (1975), marca el inicio de un proceso de amnesia generalizada sobre el pasado franquista, incluidas las políticas migratorias del desarrollismo y sus consecuencias. No obstante, durante el periodo de la democracia el pasado reprimido y los conflictos no resueltos retornan a través de diversas expresiones culturales (Vilarós, 1998: 8).

más recientes, Le reve est fini (El sueño ha terminado, 2014) y L'Oeil Impératif (El ojo imperativo, 2015).²⁵ Estos trabajos exploran las conexiones existentes entre las políticas europeas contemporáneas para controlar los flujos migratorios y la trayectoria histórica imperial y colonial de España y Francia en el norte de África. Además, ofrecen una perspectiva sobre el imperialismo y el neocolonialismo de la era de la globalización que se contrapone a la representación dominante en los discursos de Occidente. Le reve versa “sobre el colonialismo español en Marruecos y la posibilidad de una cierta soberanía visual (en este contexto neocolonial que vivimos).”²⁶ La autora vincula los flujos migratorios de las costas africanas a las europeas con la política interna de Túnez y con las dificultades que vive la artista con su pareja de origen tunecino. Igual como La memoria, este video ensayo está contado a partir de la experiencia personal de la autora, en este caso, sobre la relación problemática que tiene con la familia de su ex pareja en ese país.

La identidad nacional gallega ha estado tradicionalmente marcada por las continuas y sucesivas migraciones y su condición subalterna ha sido representada a través de la mujer que espera, una figura penelopiana que María Ruido transforma en su relato autoetnográfico sobre el exilio económico de los años del desarrollismo. El presente capítulo propone un análisis del problema de la emigración gallega que La memoria aborda para incluir los sujetos invisibilizados en el relato de la historia reciente. El primer objetivo de este capítulo es realizar una aproximación descriptiva y crítica a la producción cinematográfica sobre el tema de la emigración del Estado español y de la región de Galicia, con el fin de comparar los discursos hegemónicos con la narración alternativa de Ruido que aportan una mirada de género. Para proceder con el análisis, este capítulo traza

²⁵ Estos ensayos documentales han sido exhibidos en Arts Santa Mònica de Barcelona del 17 de noviembre del 2015 al 10 de enero de 2016 dentro del ciclo de exposiciones “Trets enmig del concert. De la distància correcta a la proximitat” curado por Cèlia del Diego. Para más detalles véase: <<http://artssantamonica.gencat.cat/ca/detall/Maria-ruido>>.

²⁶ Fragmento de un email personal de la autora enviado el 7 de julio de 2015.

una amplia panorámica del tratamiento que se ha hecho del fenómeno migratorio en ciertas prácticas culturales españolas y gallegas, sobre todo en el terreno audiovisual, estableciendo analogías y divergencias de estos trabajos con La memoria.

2.1. Emigración exterior y nuevo modelo económico

A partir del 1959 la adhesión del régimen de Franco al inmovilismo y a los valores y costumbres tradicionales vinculadas al mundo rural, se ve desestabilizada por la transición de un modelo económico agrario a uno industrial. Mientras la etapa autártica implica el aislamiento y el atraso económico, social y cultural de España, entre 1959 y 1975 hay una ruptura dentro del propio régimen que deriva en el proyecto desarrollista y la progresiva inserción de la economía española en el marco internacional. Así pues, la dictadura cambia de naturaleza y España se introduce tardíamente en la dinámica de recuperación económica de Europa tras la Segunda Guerra Mundial. Esta etapa que en Francia se llamó “los Treinta Gloriosos”²⁷ significó la articulación keynesiano-fordista de crecimiento industrial, es decir, producción en grandes cadenas de montaje, prosperidad general, urbanización acelerada y desarrollo de la sociedad del bienestar. Las transformaciones socioeconómicas y culturales en el Estado español empezaron con las medidas de liberalización aplicadas a partir del Plan Nacional de Estabilización de 1959 y los posteriores Planes de Desarrollo que iban encaminados a mejorar la economía del país fomentando la iniciativa privada y atrayendo capitales extranjeros. Las reformas de estabilización económica fueron delegadas a miembros del Opus Dei vinculados al mundo de las finanzas que tuvieron una fuerte influencia en las políticas del tardofranquismo.

²⁷ “Los Treinta Gloriosos” es un término acuñado por Fourastié en 1979 y se refiere al periodo de crecimiento económico entre el final de la Segunda Guerra Mundial y la crisis del petróleo de 1973. Este crecimiento impulsó el flujo de emigrantes de países del sur que se fueron para trabajar en los países industrializados de Europa occidental.

Estos técnicos formaron el “gobierno de los tecnócratas”²⁸ que constituyó la tendencia técnica y no tanto ideológica del régimen, y que defendió la economía de mercado del mundo occidental y la integración en la Comunidad Europea. La finalidad del Plan de 1959 era equiparar la economía española a las economías de los países desarrollados, pero la aplicación de las nuevas medidas aumentó el desempleo los primeros años, ya que la economía del Estado español no tenía capacidad para asumir el excedente que había de mano de obra.

Las características económicas y sociales de la etapa del desarrollismo en España han sido ampliamente analizadas (Longhurst 2000, Palomares 2004, Townson 2007, Crumbaugh 2009). Como señala Julio Montero, el desarrollo económico de principios de los sesenta generó una serie de desequilibrios como el crecimiento económico y la superpoblación en algunas zonas geográficas y el atraso y la desertización en otras; el crecimiento de los sectores del turismo y la industria y el estancamiento del sector agrícola; la inyección de capital y el incremento del paro (1998: 692). Así pues, el llamado “milagro económico” de los años 60 fue un período de crecimiento y expansión económica que transformó España en un país industrializado, pero la concentración industrial fue desigual y dejó muchas regiones en absoluta pobreza. El desarrollismo promovido desde las altas instancias de poder se orientó a proyectos de rentabilidad inmediata y a regiones que ya tenían una tradición industrial previa. Esto generó un desplazamiento de la fuerza de trabajo de las zonas rurales a los centros urbanos. Además, en el campo se inició una paulatina modernización con la mecanización de la agricultura que se tradujo en la reducción de mano de obra agraria, lo cual agravó las condiciones de miseria que vivían campesinos y jornaleros quienes se vieron empujados a emigrar hacia las zonas industriales

²⁸ Algunos de estos tecnócratas eran los economistas Joan Sardà i Dexeus y Fabián Estapé; el ministro de Comercio desde 1957 hasta 1965, Alberto Ullastres Calvo; y el ministro de Hacienda desde 1957 hasta 1965, Mariano Navarro Rubio.

de Catalunya, País Vasco, Madrid y Europa Occidental (sobre todo Alemania, Francia, Suiza y Bélgica). Asimismo, las olas migratorias hacia los centros industriales, que fueron la clave para la expansión económica y capitalista en España y en Europa occidental, son siempre consecuencia del proceso de acumulación de capital y del desarrollo desigual que obliga al trabajador a desplazarse para poder vender su fuerza de trabajo dependiendo de los flujos del capital.²⁹

Mientras en los documentales de divulgación histórica, existe una tendencia a introducir material de archivo histórico, María Ruido en La memoria interior únicamente se apropia de una imagen de archivo, pero esta incorporación es muy significativa. Se trata de metraje encontrado de un fragmento de 1964 del Noticiero Documental NO-DO, unas tomas del campo con maquinaria agrícola de la época, las segadoras que sustituyeron la mano de obra agraria en la región gallega.³⁰ Con la reapropiación y recontextualización de estas imágenes, Ruido remite a la maquinización de las tareas agrícolas que causó un éxodo rural masivo. Pero no ofrece una aclaración verbal por medio de los intertítulos o de la voz en *off*, sino que las imágenes se leen o interpretan porque están editadas con la historia familiar de la autora. Las autoridades franquistas conocían la gran influencia social que ejercían el cine, los noticiarios y documentales, por eso controlaron los medios de información como el NO-DO para alcanzar una socialización del nacionalcatolicismo mostrando una realidad homogeneizada y alejada de los problemas reales de los españoles de la época. Las imágenes del noticiero que incorpora Ruido remiten a la propaganda

²⁹ Según Karl Marx (1979) el fenómeno de las migraciones es permanente en el surgimiento y desarrollo del capitalismo. El origen de las migraciones es la eliminación de las formas de producción precapitalistas, ya que los campesinos y artesanos a quienes se les sustraen sus medios de trabajo quedan disponibles para vender su fuerza de trabajo como mercancía. Con la supresión del feudalismo, las nuevas industrias se fueron llenando de los antiguos campesinos desposeídos de sus medios de producción. Asimismo, el maquinismo permite a la acumulación de capital utilizar fuerza de trabajo poco cualificada, donde el régimen industrial capitalista moviliza fuerzas de trabajo con escaso valor de cambio.

³⁰ En las imágenes que el noticiero aporta de la zona de Vigo, la voz en *off* afirma: “Dentro de la planificación económica el gobierno establece como polos de desarrollo de Zaragoza, Vigo y Valladolid.” Imágenes del NO-DO del 1964 sobre “La modernización del campo” disponibles en línea: <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/los-anos-del-no-do/anos-del-no-do-1964-espana-doblega-urss/3236239/>>

franquista que tenía un discurso celebratorio de los progresos técnicos, de los éxitos de las reformas económicas del aperturismo y del mito del nivel de vida y de consumo que equiparaba España a los países europeos. Pero el archivo familiar y las grabaciones de La memoria revelan la verdad que ocultaban los medios de comunicación del régimen. El año 1964 en que se emitía esta edición del NO-DO coincide, además, con el primer año en que la madre de Ruido viajó a Alemania para trabajar a una fábrica de carbón prensado dejando a sus hijos en el pueblo, unos años antes de que naciera la autora. Precisamente, este noticiero franquista del 1964 también anunciaba la campaña mundial propagandística del padre estadounidense-irlandés Peyton “Cruzada del rosario en familia” cuyo eslogan era: “La familia que reza unida, permanece unida.”³¹ Uno de los objetivos del nuevo régimen era la promoción de la familia porque se convirtió en un medio eficaz para la construcción social de la nueva España y la legitimación de la ideología y la moral del nacionalcatolicismo. El modelo de la familia franquista era patriarcal, jerárquica y numerosa, con el mayor número de hijos posible, incluso una de las medidas pronatalistas del régimen era otorgar premios de natalidad. Películas como Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951) y La gran familia (Fernando Palacios, 1962) retratan el ideal de familia con valores y costumbres tradicionales vinculadas a la vida del campo: “Spanish nationalism, as an expression of the ideology of the Spanish political right, was deeply rooted in a specifically agrarian notion of Spain” (Richards, 1995: 175). El modelo de familia patriarcal, pobre, católica, honrada y unida contrasta con la familia alternativa de La memoria, ya que a causa de las políticas económicas y migratorias impulsadas por el franquismo, los padres tienen que dejar los hijos pequeños al cuidado de los mayores en su país de origen. Además, los antecedentes familiares de María Ruido explican la situación que vivió de pequeña: durante los años cuarenta la política autárquica condenó a la miseria

³¹ “España responde. Cruzada del Rosario en familia” disponible en línea: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-b-n/espana-responde-cruzada-del-rosario-familia/2846215/>>

a los sectores más desfavorecidos de la sociedad que generalmente pertenecían al bando de los vencidos. Los abuelos republicanos de Ruido fueron contactos del maquis, la guerrilla antifranquista, sufriendo así la represión de la posguerra.

Those with ‘proven’ political or trade union backgrounds would be purged – condemned to a spell of imprisonment or enforced unemployment or to the margins of the economy where levels of exploitation were intensified and capital accumulation thereby facilitated (Richards, 1995: 179).

Por tanto, la exclusión social que sufre la familia de la autora se relaciona a su pasado de apoyo a la República y a los maquis y se traduce en pobreza y falta de recursos. Como relata la videasta, sus padres dejaron de ir al colegio cuando tenían diez años porque estaban obligados a trabajar.

A mi padre lo saca del colegio mi abuelo porque se dedicaba a ser enlace de los maquis, entonces no le daban trabajo, así que puso a trabajar en el campo a mi padre que se va del colegio con 10 años. Entonces estamos hablando de gente que tiene una educación escasísima.³²

Mientras el cine del régimen representaba a la familia rural como el ideal del nacionalcatolicismo, la realidad para los familiares de los que habían apoyado la República y la resistencia antifranquista era la campaña de terror basada en una ideología fascista que estigmatizaba a los republicanos como enemigos de España. La represión hacia los disidentes (fusilamiento, tortura, encarcelamiento, robo de niños, etc.) era una estrategia de exterminio planificada por los sublevados, que crearon un estado de excepción hasta el 1948 prolongado de facto durante la dictadura e incluso durante los primeros años de la democracia. Por tanto, primero el sistema cultural y económico autártico y, luego, el de una industrialización desigual se basaban en la concentración del poder económico en manos de una élite y en la represión de los vencidos como fue el caso de la familia de Ruido en el contexto rural gallego:

Francoism began earlier and lasted longer in Galicia than in elsewhere. The repression, carried out systematically, meant the dismantling of the civil society

³² Entrevista personal con María Ruido el 8 de junio de 2015.

that had been created during the previous forty years of political pluralism that had existed since the nineteenth century. Under Franco's regime, submission was the only guarantee of survival and of social participation; people had to break with previous dynamics, especially in the countryside (Fernández Prieto, 2011: 38).

Sin embargo, en el discurso hegemónico sobre el franquismo se ha amenizado el proceso represivo de la etapa del desarrollismo económico y se lo ha catalogado de “dictablanda” por no considerarlo especialmente violento y totalitario.

To this day, General Franco and his regime enjoy a relatively good press. This derives from a series of persistent myths about the benefits of his rule. Along with the carefully constructed idea that he masterminded Spain's economic ‘miracle’ in the 1960s and heroically kept his country out of the Second World War, there are numerous falsifications about the origins of his regime (Preston, 2012: xii).

Con la intención de combatir la imagen despolitizada y falsa de aquellos años, Ruido hace pública la violencia estructural derivada de las condiciones de pobreza, que motivó el proceso migratorio de su familia. La exportación del paro hacia Europa fue una de las maniobras del franquismo para paliar la incapacidad del capitalismo español de absorber toda la fuerza de trabajo de la etapa desarrollista. En los años 70 habían salido casi tres millones y medio de españoles a trabajar en Francia, Alemania, Bélgica y Suiza:

El número anual de emigrantes durante la década de los sesenta fue, con la única excepción de 1967-1968, siempre superior a 100.000 y algunos años, como 1964, rozó los 200.000. Entre 1960 y 1973 hubo un millón de salidas netas, de las que el 93 por 100 tenían como destino Europa (Tusell, 2005: 198).

Europa absorbió los excedentes laborales permitiendo el crecimiento de las reservas de divisas y del consumo en España gracias al envío de los ahorros de los españoles emigrados a sus familiares. Así que la emigración exterior benefició política y socialmente al régimen, mientras que los emigrantes huían de las condiciones económicas y materiales que tenían los trabajadores, sobre todo en el campo (bajos salarios, paro estructural, ausencia de prestaciones sanitarias y educativas). Como veíamos, esto se acentuaba para quienes eran del bando de los perdedores porque tenían más dificultades para encontrar un trabajo y subsistir en la Nueva España. Emilio Silva, uno de los fundadores de la

Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), cuando explica las razones por las cuales la generación de los nietos de la guerra civil ha sido la primera en revisar la historia, afirma:

Una parte de esa segunda generación se fue de España porque los emigrantes de los años 50 y 60 mayoritariamente eran hijos de perdedores de la guerra. [...] En un país donde tus ideas políticas determinaban tu carrera profesional, la de tus hijos, borrabas tu identidad, o la de tu familia. El papel de la generación de mi padre, una parte fue resistir –porque sí hubo una resistencia antifranquista– pero muchos luego fueron los padres del *baby boom*, que tuvieron que sacar familias muy numerosas adelante (Labanyi, 2008: 144).

Esta segunda generación que describe Silva –la de los padres de Ruido–, emigraba en busca de un horizonte de mejores condiciones de vida con deseos de lograr oportunidades de educación y de ascenso social para los hijos. Hasta el 1956 la dictadura había limitado la salida de españoles vigilando las fronteras, pero a partir del proyecto desarrollista, el crecimiento demográfico y la incapacidad de absorción de los excedentes de población activa, la fórmula de la emigración se hizo necesaria.

A diferencia de lo que sucedió en otros países, como Portugal, el Estado español no sólo no desalentó la emigración, sino que además siguió una política consistente en encauzarla. El propio Franco aseguró en privado que él no podía evitar que los españoles buscaran un porvenir mejor fuera de España (Tusell, 2005: 198).³³

Entre 1958 y 1962 se iniciaron una serie de acuerdos y convenios de migración con los países de destino, creando medios de regulación y control como el Instituto Español de Emigración (I.E.E.).³⁴ Los servicios del Estado español gestionaban la emigración por medio del I.E.E., que primero recibía las ofertas de trabajo de los países europeos y después reclutaba los trabajadores y organizaba el desplazamiento hacia las empresas

³³ A pesar del discurso franquista de la movilidad social, la sociedad española se caracterizaba por una fuerte desigualdad de oportunidades, apenas un 20% de los trabajadores lograba en España un ascenso cualitativo en su vida laboral: “La emigración es un excelente indicador para valorar la intensidad de las transformaciones económicas y sociales de estos años, porque nadie abandona su lugar de residencia si allí está bien. [...] Pues bien, aproximadamente 1.250.000 españoles cruzaron la frontera buscando un modo de vida más digno” (Montero Díaz, 1998: 693).

³⁴ En noviembre de 1956 España firmó el acuerdo bilateral con Bélgica que dio comienzo a la asistencia de hasta 100.000 españoles emigrantes. En marzo de 1960, el convenio de emigración con Alemania y envió a Remscheid dos millones de personas. Y en marzo de 1961, el convenio con Suiza.

europeas que ofrecían contratos de trabajo. Se trataba de una emigración asistida por parte de los gobiernos de España y del país receptor, que el aparato de propaganda del régimen presentaba como temporal y favorecedora del progreso económico y la mejora de las condiciones de vida de los españoles. No obstante, Ruido en La memoria señala que mientras el gobierno franquista tenía un discurso celebratorio y despolitizado de la emigración, en realidad muchos de los emigrantes se quedaron suficientes años fuera como para que sufrieran el desarraigo y la desestructuración familiar. La autora viaja a Alemania en autobús donde la cámara enfoca a los viajeros y la voz en *off* afirma que se encuentra “entre muchos emigrantes que todavía lo son”, por tanto, en contra del discurso franquista de la temporalidad de la emigración laboral, muchos emigrantes se quedaron y los que volvieron también sufrieron las consecuencias de la ruptura de sus lazos comunitarios. En La memoria se incluye una entrevista a cinco trabajadores emigrantes, cuatro españoles y un italiano (Ramona Costa, Eugenio Costa, Benito Costa y Vito Raimondi) en la fábrica de carbón prensado donde trabajó su madre, Carbone A.G. en Frankfurt. De este modo se pone énfasis en el hecho de que todavía hoy en el siglo XXI la emigración de los 60 es una problemática que sigue vigente.

El tren de la memoria (2005) de Marta Arribas y Ana Pérez es un documental histórico basado en los testimonios de emigrantes asistidos que fueron a trabajar a Alemania durante los años 60. Esta obra se articula alrededor de la figura de Josefina Cembrero, que vuelve a Nüremberg para visitar a su amiga Leonor Mediavilla, y de otros emigrantes, que hacen balance de lo que significó para ellos la experiencia de la emigración. Uno de los testigos afirma: “Éramos un negocio, un español allí era un parado menos en España y alguien que estaba mandando divisa para acá. Claro, no les interesaba que fuéramos una molestia y defendernos, qué va, y si cogían de otro país ¿qué pasaba?” El gobierno franquista desarrolló herramientas de vigilancia para neutralizar la

ideologización de los emigrantes españoles por influencia de los países democráticos donde vivían o del contacto con posibles exiliados políticos. También con el objetivo de mantener a los emigrantes exteriores desmovilizados y adeptos al régimen, se crearon las “Casas de España” que describe en El tren Fernando Reinlein, el antiguo miembro de la Unión Militar Democrática (UMD):

[ofrecían] mucha diversión, cine, unos poquitos libros, no muchos, vino... Y por supuesto, de reivindicaciones, de ayudas sociales, de información, de todo esto cero. En aquellos momentos las Casas de España eran eso y con todos los medios posibles para atraerse los españoles hacía allá, porque un español que estaba allí era un español menos que pensaba.

Con estas actividades colectivas para los emigrantes, el gobierno conseguía, por un lado, que conservaran su cercanía con España y continuaran enviando dinero, por otro lado, que no tomaran conciencia sobre la opresión de clase que sufrían. Así pues, las Casas de España eran medios para despolitizar a los emigrados y lugares de reunión que fortalecían una identidad cultural española afín al régimen. El Ministerio de Emigración, la Cadena Azul Radio y los Peregrinos de la Caridad organizaron la “Operación patria”, un instrumento de propaganda del Estado franquista en el exterior con “mensajeros” españoles que entretenían a los emigrantes. Estos mensajeros realizaban espectáculos folklóricos que apelaban al sentimentalismo y al amor por la patria reforzando la “subcultura de la emigración.”³⁵ Por ejemplo, Arribas y Pérez incorporan en El tren un fragmento del NO-DO con los espectáculos de las Casas de España, donde la voz en *off* informa de que el Presidente de la Caridad termina la Operación Patria con el mensaje: “España no olvida a sus hijos”, aludiendo al sentimentalismo patriótico y nostálgico que omite la realidad problemática de los emigrantes laborales.

³⁵ Tomo este concepto de la tesis doctoral de Sonia Martín Pérez, La representación social de la emigración española a Europa (1956-1975): el papel de la televisión y otros medios de comunicación, que analiza el proceso de configuración de la subcultura de la emigración. Según Martín, los mecanismos de control como la “Operación Patria” contienen elementos de la cultura popular de origen que el régimen hacía llegar a los países de llegada de emigrantes españoles para fomentar el mito del retorno e idealizar la patria perdida (2012: 180-181).

2.2. Discursos audiovisuales sobre la emigración

2.2.1. Panorámica en el Estado español

Entre 1960 y 1975 siete millones de españoles emigraron, de los cuales en torno a dos y tres millones salieron al extranjero, mientras en España se incrementaba la afluencia de turismo, se pasaba de una sociedad tradicional a una capitalista de consumo y se configuraba una nueva clase media. El programa político del equipo de tecnócratas era proteger y prolongar el franquismo por medio del desarrollo económico y la modernización productiva del país que generaban bienestar económico y paz social. De modo que el régimen del tardofranquismo era a la par autoritario y modernizador, el objetivo de los tecnócratas y las altas instancias de poder era la prosperidad en lugar de la participación democrática (Moradiellos, 2000: 149). Sin embargo, hubo cierta dificultad a la hora de conciliar la modernización y apertura del país con la conservación del estado antidemocrático y los valores del régimen franquista. Esta tensión se advierte en el cine de la época sobre el conflicto que vive el emigrante campesino cuando entra en contacto con el lugar de destino urbano.³⁶ Los medios de comunicación franquistas en el exterior tenían como objetivo desactivar la conciencia política de los emigrantes y aislarlos de la influencia de los países democráticos europeos a partir de la construcción de una identidad nacional folclórica.³⁷ A pesar de la importancia social y económica que tuvo la emigración durante los mismos años de la expansión del aparato televisivo en España, no aparecía ninguna referencia a este fenómeno y casi no tuvo presencia mediática en el noticiario NO-

³⁶ Algunos ejemplos de películas que hacen referencia al contraste entre el mundo tradicional y el moderno son *Surcos* (J. A. Nieves Conde, 1951) y *La ciudad no es para mí* (Pedro Lezaga, 1951). Para profundizar más en la figura del campesino que pasa a vivir en la ciudad, se puede consultar los textos de María Antonia García de León “Los personajes rurales en el cine español: (Historia y sociología de un arquetipo rural: La figura del paleta)” y “El paleta, un estigma del mundo rural”.

³⁷ Por ejemplo, en el programa de televisión “Aquí España”, que se emitía en la cadena alemana ZDF desde mitad de los 60 hasta mitad de los 90, se proyectaba una imagen distorsionada del país a los trabajadores españoles en el extranjero. La periodista e hija de emigrantes de los 60 a Suiza, Sonia Martín, en su tesis doctoral (2012) analiza en profundidad este programa y concluye que era un mero instrumento de entretenimiento y evasión que no transmitía los acontecimientos político-sociales del momento.

DO: “Apenas diez noticias específicas a lo largo de su existencia aunque, lógicamente hay menciones de distinto tipo sobre el asunto en otras” (Rodríguez Tranche, 2010: 64). A partir de los años 60, el régimen de Franco instrumentalizó los medios de comunicación para proyectar una imagen deformada de la problemática de la emigración interior y exterior de los españoles. La televisión, el cine, el noticiario NO-DO, además de otros productos culturales como las Casas de España, o bien omitían el fenómeno de la emigración o representaban una figura del emigrante estereotipada y despolitizada con el fin de divulgar los tópicos franquistas sobre la identidad española y la patria. Rafael Torres en su libro de testimonios y archivos fotográficos documentales de los emigrantes sintetiza acertadamente el alcance de los archivos oficiales que nos han llegado:

Aquellas películas tan celebradas y apoyadas por el crédito oficial en que se mostraba a los emigrantes [...] como unos vividores que, más que a trabajar, iban a Europa a divertirse, a correr aventuras desopilantes y a reírse de los extranjeros, más aquellos reportajes del NO-DO de patriotismo lírico y barato que recogían las actuaciones de los Coros y Danzas de la Sección Femenina en las casas de España de Bruselas o de Ginebra, es casi todo el fondo documental, casi toda la memoria en movimiento que nos ha quedado de aquel transterramiento masivo de lo que pareció ser la España sobrante (Torres, 2009: 16).

El problema del éxodo masivo de la población rural a la capital, es decir, la emigración interior, fue un *leitmotiv* del cine español desde la Segunda República que funcionaba para tratar el clásico tema del campo y la tradición *versus* la ciudad y la modernidad.³⁸ Ambas versiones del drama rural La aldea maldita (1930, 1942) de Florián Rey son películas costumbristas que plantean los problemas de la emigración urbana, la pobreza en el campo y el choque entre tradición y modernidad. Un matrimonio de provincias se ve forzado a separarse por problemas económicos y termina con la mujer ejerciendo la prostitución en la ciudad. Pero cuando el marido se convierte en capataz, la

³⁸ Esta temática llega hasta el cine de la democracia con el ejemplo emblemático de Pedro Almodóvar que hace un tratamiento celebratorio de la vida de la ciudad de Madrid. Este director a menudo escoge personajes venidos del pueblo a la capital para explorar el problema de la falta de integración, la alienación, la incomunicación intergeneracional o la soledad en el entorno urbano como se observa en ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984) o en La flor de mi secreto (1995).

rescata y la castiga por haberlo deshonrado. Rey en esta película transmite los valores de la castidad, el honor y la sumisión de la mujer enalteciendo las costumbres reaccionarias del mundo rural “como realidades de las que se hace cómplice y que admite como normales y hasta ejemplares” (Caparrós Lera, 1981: 153). Aun así, la versión de La aldea maldita de 1930 muestra influencias del cine soviético delineando una crítica a la situación socioeconómica del campesino español que tenía que huir del hambre y la miseria del campo para poder subsistir. La versión republicana se inicia con unos planos amplios del éxodo masivo de los campesinos que se combinan con primeros planos de sus rostros expresivos, consiguiendo capturar así la dureza de la crisis económica del momento: “Esta recia estampa social, con un aliento épico emparentado al cine soviético, deriva luego hacia una situación familiar más melodramática, pero tratada con sobriedad y dignidad” (Gubern, 2009: 143-144). Asimismo, el melodrama familiar en esta película deviene en un documento de la opresión sufrida por las mujeres en un sistema basado en el honor del cabeza de familia. Pero esta estructura patriarcal arraigada en la sociedad rural española se iba difuminando en los centros urbanos, causando una ansiedad que se expresaba a través las producciones culturales de la época.

En las producciones cinematográficas de los años del desarrollismo, prácticamente se omite la realidad de la emigración forzosa, tanto interior como exterior, a excepción de algunos filmes como Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951), La piel quemada (José María Forn, 1967) y el cine militante de Llorenç Soler –Será tu tierra (1965), 52 Domingos (1966) y El largo viaje hacía la ira (1969)–. En Surcos³⁹ del falangista Nieves Conde una familia de campesinos salmantinos se desplaza a Madrid para mejorar sus condiciones de

³⁹ Durante la década de los 50, cuando la España franquista supera su aislamiento aliándose con Europa Occidental, el cine español empieza a ganar premios internacionales y los directores del Nuevo Cine Español asumen las convenciones del neorrealismo italiano y la estructura del cine clásico de Hollywood. José María García Escudero, nombrado director general de Cinematografía y Teatro en 1951, apoyó la europeización de España y el modelo de la estética neorrealista italiana para el cine español. En 1952 Escudero tuvo que dejar su cargo por haber declarado Surcos como una película de interés nacional.

vida, pero en la ciudad fracasa y se ve forzada a retornar al campo. En esta trama subyace la ideología conservadora y maniquea sobre el binomio campo-ciudad: el pueblo representa los valores y costumbres de la España premoderna, mientras la capital, los males de la modernización que amenazan la moral de la familia campesina y el poder patriarcal. Esta ideología contrasta con el aperturismo de finales de los 50, el proyecto de liberalización económica, la urbanización y el progresivo cambio de costumbres. A pesar de plantear el clásico conflicto campo-ciudad, Surcos introduce en la pantalla la realidad social de la España del momento: la dureza del exilio económico y la situación de pobreza de la clase obrera urbana. También mezcla convenciones neorrealistas, del cine negro y del melodrama de Hollywood, pero elude cualquier referencia a las causas del problema de la migración rural centrándose en el honor familiar. Es decir, Nieves Conde omite la conflictividad de clase y termina haciendo un tratamiento melodramático de los problemas sociales del momento.

By displacing all political issues onto the family, this melodramatic system implies that if an individual peasant family can preserve its traditional values, then the state, no matter how severe its socioeconomic problems, will survive. Thus, the moral restoration of the patriarchal family (rather than the political solution of urban problems in the *barrio*) becomes the primary “popular objective” (Kinder, 1993: 42).

Surcos repite el esquema de La aldea maldita porque, a pesar de tratar la migración de campesinos pobres a áreas urbanas, se centra en el desafío al rígido sistema patriarcal español que implica la vida en la ciudad y la transgresión sexual de las mujeres. En cambio, La piel quemada (1967) de José María Forn explora de forma realista el fenómeno de la emigración andaluza a Cataluña, concretamente el contraste entre la emigración interior y el turismo en la Costa Brava. Este filme adopta la estética del realismo social y las rupturas formales del cine francés de la *Nouvelle Vague* para abordar críticamente el choque del charnego de clase trabajadora con el turista europeo de costumbres culturales

liberales.⁴⁰ José es un obrero emigrante que es explotado como mano de obra barata en la construcción inmobiliaria vinculada al turismo y no se puede permitir cumplir sus aspiraciones sexuales y consumistas. El origen rural de José contrasta con los nuevos apartamentos, discotecas, urbanizaciones, etc., del “milagro español” y catalán. En el filme también aparecen varios *flashbacks* con planos de la zona depauperada de Andalucía de donde proviene José para subrayar las condiciones de miseria de las que huye el emigrante. El final de La piel apunta a la realidad que oculta el turismo y la urbanización del desarrollismo: la familia de emigrantes andaluces se instala en una chabola en un descampado que se convertirá en una barriada de emigrantes.

Vinculado al Colectivo de Cine de Clase militante y clandestino de los años 60 y 70,⁴¹ Llorenç Soler realiza cortos documentales antifranquistas y anticapitalistas dando voz a los sujetos comúnmente invisibilizados en los medios de comunicación y en el cine industrial. Soler retrata con mirada crítica la miseria y la explotación laboral que sufrían las familias de emigrantes originarios de las zonas subdesarrolladas del país que llegaban a Barcelona para trabajar durante el periodo del desarrollismo. El documental Será tu tierra (1965) es un encargo del Patronato Municipal de Vivienda de Barcelona para promocionar la construcción de vivienda social. No obstante, Soler realiza un proyecto de contrainformación que revela la pobreza en las barracas de los barrios periféricos de

⁴⁰ Precisamente, La piel se realiza durante los años en que José María García Escudero ocupa de nuevo el cargo de Dirección General de Cinematografía y Teatro (1962-1967) e inicia una política de cambio de imagen de España a través del cine (Torreiro, 2009: 300). Escudero quería favorecer la modernización de España, para lo cual consideraba necesaria la influencia del neorrealismo italiano. También se ha vinculado el filme de Forn con la Escuela de Barcelona, un movimiento de cine independiente y vanguardista en el que “sus miembros hicieron gala de un olímpico desprecio por el cine comercial” y por todo el cine mesetario incluyendo el Nuevo Cine Español (Torreiro, 2009: 323).

⁴¹ Helena Lumbreras y Mariano Lisa crean en Barcelona el Colectivo de Cine de Clase, un grupo clandestino que entre 1970-1978 realiza un cine militante inspirado en el cine soviético, el neorrealismo italiano y el cine de liberación latinoamericano. Este cine alternativo plasma críticamente la realidad de la opresión que sufre la clase obrera contra la propaganda de las clases dominantes. Llorenç Soler colabora con Lumbreras en la realización de España 68: el hoy es malo, pero el futuro es mío (1968), retrato de la lucha antifranquista clandestina, y de El cuarto poder (1970), análisis de los mecanismos mediáticos de propaganda franquista.

Barcelona como el Camp de la Bota y la falda de Montjuïc. En el cortometraje 52 Domingos (1966) los protagonistas son unos jóvenes emigrantes del cinturón industrial de Barcelona que aspiran a triunfar como toreros. La voz en *off* del documental narra: “Esta es la historia de unos hombres que en 1966, como hace dos siglos, luchan para escapar de su fatal destino y que al final, perdidas juventud e ilusiones y a veces la vida, vuelven a ser sombras en una noche sin fondo.” Más tarde, Soler en su documental mediométraje El largo viaje hacia la ira (1969), hace una crónica realista de los años de la inmigración del sur para denunciar de nuevo las pésimas condiciones de vida en las barracas. El documental se inicia con imágenes de la llegada en tren de los emigrantes, la voz en *off* informa de sus nombres y procedencia: “Ellos huyeron de la miseria, de la explotación, de la injusticia, pero ¿qué les espera en la gran ciudad?” A continuación la cámara enfoca los suburbios donde viven sin agua corriente ni luz eléctrica, en condiciones de vida peores que en su lugar de origen.

El director Manuel Barrion realiza la serie televisiva Crònica d’una mirada⁴² a partir de un trabajo no publicado del cineasta Llorenç Soler y el historiador Joaquim Romaguera. Se trata de un proyecto de recuperación de archivos audiovisuales que se grabaron y se exhibieron clandestinamente y que constituyen una crónica de la realidad social de los años del franquismo. Uno de los seis episodios temáticos de esta serie, “Vía 8: La emigración”, hace referencia a la vía 8 de la estación de Francia de Barcelona donde llegaba en masa la gente que huía de la miseria del campo y que terminaba viviendo en chabolas de la periferia de la ciudad. Este episodio dedicado a mostrar la otra cara del progreso económico del tardofranquismo incluye las cintas de Llorenç Soler Será tu tierra y Largo viaje hacia la ira, junto con No se admite personal de Antoni Lucchetti (1968). Son grabaciones y testimonios de los parados emigrantes que vivían en “las Hurdes de

⁴² Esta serie se emitió en noviembre del 2006 en el *Canal 33*, el segundo canal de la televisión pública de Cataluña.

Barcelona” y que esperaban en las plazas para ser alquilados como mano de obra barata. La serie de Barrion también incluye El campo para el hombre (1974), sobre las zonas rurales de donde provenían los emigrantes, y O todos o ninguno (1976) de Helena Lumbreras y Mariano Lisa, testimonio de la vaga de los trabajadores de LAFORSA en 1975.

Las comedias folklóricas y dramas rurales de las décadas de 1930 y 1940 exaltaban nostálgicamente el exotismo de las regiones rurales subdesarrolladas del sur de España y sus valores premodernos y patriarcales. Tierra sin pan (1933) de Luis Buñuel es una excepción del retrato folklórico de la España rural de los inicios del cine sonoro, donde el director desmitifica la vida rural y revela su realidad de miseria. Esta película se basa en un estudio antropológico de Maurice Legendre de la zona de las Hurdes para denunciar el atraso y la pobreza que obligaban a sus habitantes a luchar por su subsistencia. A partir de después de la guerra civil, la españolada se hace funcional al régimen de Franco porque tiende a sustituir las problemáticas sociales que genera la desigualdad económica y social por problemas morales y éticos relacionados con el honor y la castidad.⁴³ El cine político clandestino del tardofranquismo ofrece una crítica a la propaganda y el pintoresquismo del régimen, por ejemplo, El Campo para el hombre (1973) del Colectivo de Cine de Clase expone la situación de explotación en el medio agrario. Lumbreras y Lisa se focalizan en las zonas en que el campesinado vive peores condiciones, en el minifundio gallego y el latifundio andaluz, destacando las causas estructurales de la propiedad de la tierra en el Estado español. Para ello se basan en libros de Ramón Tamames, en la colaboración de

⁴³ Este subgénero fue muy explotado durante la dictadura para hacer una representación estereotipada de España identificada con clichés del folklore andaluz a pesar de tener raíces en el romanticismo francés (*españolade*) con Carmen (1845) de Prosper Mérimée. El término “españolada” integra elementos tópicos presentes en el folklore español y particularmente el andaluz. El origen de este subgénero es la visión mitificada que ofrecían las españoladas extranjeras de lo típico y castizo español. Roman Gubern define la españolada como “un género caracterizado por una sublimación idealista del tipismo diferencial de las zonas económicamente deprimidas y de coloración feudal, y definida por lo tanto por la exaltación del agrarismo (con tono caciquil y latifundista), por su nacionalismo xenófobo, por su machismo antifeminista y por su concepción religiosa ultraconservadora” (Gubern, 1977: 126-127).

Inés Canosa –una gallega de familia campesina pobre que obtuvo una beca para estudiar en Barcelona– y en la tesis doctoral O atraso económico de Galiza del investigador sobre la estructura agraria gallega Xosé Manuel Beiras (Gómez Viñas, 2011). Como se afirma en los intertítulos del documental “El capitalismo quiere mantener al campesinado en el olvido y en el silencio”, pero Lumbreras y Lisa yuxtaponen irónicamente planos del campo con el relato oficial del régimen y su eslogan turístico “Spain is different” representado por la voz en *off* que narra un cuento sobre el país ideal:

[...] Esa tierra de ensueño era España, pero no siempre había sido así. Hacía treinta años, unos hombres muy malos que eran los rojos habían querido sumir a este país en el mayor de los caos. Pretendían una reforma agraria. ¡Qué disparate! Quitar los campos a las nobles familias que los poseían desde tiempo inmemorial y en los que se criaban los toros más bravos para la Fiesta Nacional, y en donde paseaba la hermosa estampa del señorito andaluz.

A continuación, se describe el pueblo de Villalba como idílico mientras en la pantalla vemos las condiciones de retraso y miseria, unos niños yendo a una escuela en malas condiciones transitando por caminos de tierra y escombros. De modo que El Campo para el hombre crea un contraste irónico entre la narración del cuento y las imágenes de la España rural real dominada por la pobreza y el caciquismo durante los años en que en las zonas industrializadas del país se vivía el desarrollo económico y el auge del turismo y de la sociedad de consumo.

Las únicas imágenes que incorpora María Ruido de Galicia rural en La memoria interior son el interior austero y pobre de la casa donde entrevista a sus padres y el exterior de la casa antigua y deteriorada en una calle sin asfalto de su pueblo orensano. Estos planos evocan las condiciones de pobreza del entorno rural del que proviene la familia de la directora, campesinos que viven de la tierra y a quienes, a pesar del discurso celebratorio del desarrollismo, no les había llegado la modernidad y tenían que buscarse la vida en los centros urbanos industrializados. Por tanto, mientras las españoladas presentaban una imagen idílica del pueblo, este video ensayo entronca con la tradición del cine de denuncia

socioeconómica en clave realista y costumbrista del período de la República (Tierra sin pan); del período de relajación de la censura cinematográfica a finales de la década de los 60 (La piel quemada); y del cine político y de liberación que ofrecen una imagen no estilizada del origen rural de los emigrantes económicos (El campo para el hombre).

Podemos observar otros elementos comunes entre La memoria y el cine militante del Colectivo Cine de Clase, por ejemplo, en ambos proyectos se apela a un sujeto espectral activo, y el campesinado y los emigrantes económicos enuncian en primera persona su propia experiencia. Además, en el trabajo de Ruido y en el de Lumbreras y Lisa se suplen el relato omnisciente y la narración lineal que eran comunes en el documental militante de la época por un empleo innovador de la voz en *off*, la fragmentación narrativa y la mezcla de material heterogéneo como intertítulos y citas de textos teóricos. A pesar de formar parte de contextos sociopolíticos distintos, tanto el proyecto El campo como La memoria se sitúan en los márgenes de la industria cinematográfica y se distancian del cine de autor convencional. El video ensayo de Ruido se caracteriza por las carencias en la financiación y por los medios técnicos precarios, igual como el cine militante autofinanciado de Lumbreras y Lisa, quienes para El campo emplearon una cámara rudimentaria Bólex Paillard con las privaciones económicas y técnicas que se hacen patentes en el resultado final del documental.⁴⁴

Así pues, La memoria entronca con la tradición del cine militante contrahegemónico destinado a construir una memoria histórica alternativa a las políticas de memoria del Estado español. Además, Ruido en su documental sobre la memoria de la transición, Lo que no puede ser visto debe ser mostrado, incorpora material de archivo

⁴⁴ María Ruido graba La memoria con una cámara Hi8 prestada y emplea un lenguaje visual fragmentario y des-estético que no responde únicamente a un presupuesto reducido sino a una voluntad explícita del empleo de la *low tech* siguiendo los propuestos de la Guerrilla TV y el *do-it-yourself*. A partir de los inicios de los años 60 y 70 el video arte y el cine contracultural se sirve de medios ligeros y portátiles de grabación para apoderarse de los medios de producción, transmitir la información a través de un estilo directo y así luchar contra el poder político y mediático.

audiovisual como fragmentos de O todos o ninguno (1975-76) de Lumbreras y Lisa junto a otras producciones de cine militante contracultural del tardofranquismo y el inicio de la democracia que contradicen el discurso oficial sobre la memoria nacional. Como el título del documental indica, Ruido reconoce su deber como productora cultural de visibilizar imágenes sobre problemáticas que se excluyen en el discurso oficial:

El título de la película remite al imperativo ético sobre las imágenes formulado por Wacjman en su reflexión sobre el arte en el siglo XX. La capacidad de hacer visibles las cosas propia del arte se transforma en la posibilidad de hacer surgir en lo visible aquello que no tiene representación, lo que no se puede ver.⁴⁵

En cuanto a la problemática de la emigración exterior a países de Europa Occidental, el régimen franquista instrumentalizaba los medios de comunicación y las producciones culturales para proyectar un mensaje manipulado cargado de tópicos entorno a la patria. Como he avanzado, en el Noticiero Documental, la televisión, el cine y las Casas de España, se potenciaba el apego a la cultura popular española y la exaltación de los valores tradicionales. El aparato propagandístico del gobierno franquista transmitía una imagen desproblematizada de la figura del emigrante exterior y el mensaje de que la emigración era un acto voluntario y temporal. Las pocas películas que trataron el fenómeno del exilio económico a Europa en el momento en que éste era contemporáneo lo despolitizaban por medio del sentimentalismo y la comedia. Así pues, en el cine comercial de los años 60 y 70, la figura del emigrante era aprovechada como pretexto para propagar la identidad nacional del proyecto franquista.

En los créditos finales de La memoria escuchamos la canción “El emigrante” de Juanito Valderrama⁴⁶ que crea un contrapunto irónico entre la banda sonora y la historia

⁴⁵ Descripción del documental Lo que no puede ser visto debe ser mostrado en la página web de María Ruido *Workandwords*. Disponible en línea: <<http://www.workandwords.net/es/projects/view/581>>

⁴⁶ Juanito Valderrama canta esta canción en la película de 1960, El emigrante, comedia dirigida por Sebastián Almeida y protagonizada por el mismo Valderrama que celebra los triunfos de los emigrantes retornados a España. El protagonista, Joaquín, vuelve a su Cádiz natal cuando es repatriado de la campaña de Cuba y este retorno a la patria es vivido con gran fervor.

que ha mostrado el video. Esta música popular contrasta con la historia de la familia de Ruido creando un efecto anempático:

no de distanciamiento sino de emoción multiplicada, por el que la música, tras una escena particularmente dura afirma su indiferencia, continuando su curso como si nada hubiera pasado. Es el caso [...] de las imágenes del horror atómico que se suceden a ritmo de vals (*Hiroshima mon amour*, 1959) (Chion, 1997: 233).

El mensaje que trasmite Ruido se ve reforzado por esta banda sonora que viene a representar los métodos usados por la propaganda franquista para esconder el sufrimiento, la explotación y violencia de las clases bajas en el Estado español. La copla de Valderrama que integra los valores nacionalcatólicos y patrióticos dominantes del franquismo, se convirtió en un himno nacional durante la década de los 40, ya que su temática se asociaba a la realidad del exilio de muchos españoles a raíz de la guerra civil que se identificaron con esta copla. El empleo de esta banda sonora en la página de créditos del video ensayo de Ruido se relaciona con la estrategia de Martín Patino en su documental de montaje Canciones para después de una guerra (1976) de incorporar referentes culturales como la música y el cine popular nacional para remitir a la memoria colectiva. Patino superpone himnos, cuplés, coplas populares españolas a imágenes de archivos extraídas del NO-DO, películas, Televisión española, fotografías del álbum familiar, tebeos, revistas, etc., como contrapunto irónico para cuestionar los modos de representación impuestos por el régimen. La copla “El emigrante” de la que se reapropia Ruido, remite al cine comercial y popular del franquismo y a la imagen folklórica que pretendía dar del emigrante español. El proyecto de construir una identidad nacional uniforme vinculada a la España profunda se basaba en la transversalidad de un sentimentalismo patriótico que unía a todos los españoles. El pasodoble “Suspiros de España”, compuesto por Antonio Álvarez Alonso en 1902 y cantado por Estrellita Castro en la película homónima de Benito Perojo (1938), también obtuvo un gran éxito en su momento porque explotaba el tono nostálgico por la patria perdida que durante el periodo de la guerra civil tuvo una dimensión personal para

los exiliados políticos. Igual como El emigrante (1960) de Sebastián Almeida, el filme de Perojo transmite un amor y lealtad por la patria idealizada neutralizando la conflictividad entre las clases sociales. Destaca en estos filmes el empleo de elementos localistas compartidos (el jerez, la guitarra o el flamenco) y de aspectos estereotipados de la cultura española como la celebración de la de la gente simple del campo frente a los valores de modernidad. El régimen franquista explotó estos elementos populares como instrumento de pacificación y control social “offering malnourished and unhappy Spaniards a form of – ostensibly depolitized- ‘escapist’ entertainment” (Graham, 1995: 238). Así pues, “El emigrante” y “Suspiros de España” se convirtieron en símbolos culturales compartidos de la nostalgia por el país perdido y de la exaltación patriótica durante la guerra civil.⁴⁷ No obstante, productos culturales como estas canciones no dejan de manifestar la situación de las clases subalternas: “Yet, paradoxically, through the often deformed sentimentality of these commercialized songs it is possible to map the sensibility of the politically and culturally dispossessed” (Graham, 1995: 240).

La relajación de la censura durante el periodo aperturista del franquismo, dio lugar a que el subgénero de la españolada fuera incluyendo aspectos explícitamente sexuales, extendiéndose en los años 70 el fenómeno cinematográfico del “landismo”, una serie de comedias populares protagonizadas por Alfredo Landa quien solía interpretar al español medio con un deseo sexual incontrolable por las extranjeras. En este cine con gran éxito comercial, se pueden rastrear temas dominantes de la sociedad del tardofranquismo como la represión sexual masculina, la moralidad de la familia tradicional y el encuentro entre la España en vías de desarrollo y los países modernos de Europa Occidental.

⁴⁷ La idea de la añoranza de la patria como elemento de unión entre los españoles ha llegado hasta la actualidad en la película Soldados de Salamina (2003) de David Trueba. Esta adaptación cinematográfica de la novela homónima de Javier Cercas (2001) tiene una escena altamente estilizada y sentimental donde el soldado republicano canta a capela “Suspiros de España” bajo la lluvia bailando abrazado a su fusil como si fuera una mujer. Esta escena remite a la identificación nacional de los miembros de los dos bandos contendientes diluyendo las implicaciones políticas de la guerra civil.

Sus temas se basaban bien en la parodia de las tendencias de moda, bien de las costumbres o de los grandes tópicos que caracterizaban a la sociedad española del momento: turismo, inmigración urbana y emigración exterior, servicio doméstico, consumismo, pervivencia de las viejas tradiciones, etc. (Monterde, 1993: 39).

Un ejemplo emblemático del landismo es Vente a Alemania, Pepe (Pedro Lazaga, 1971), donde Alfredo Landa interpreta a Pepe, un pueblerino ingenuo que se desplaza a Munich para cumplir sus deseos eróticos y de mejora económica. En este filme abundan los recursos melodramáticos y cómicos, la invocación sentimental a la patria y la reivindicación de los rasgos distintivos de la España tradicional (la jota, los embutidos, la bota de vino). Pepe viaja voluntariamente a Alemania motivado por las expectativas de prosperidad económica que le crea su compatriota Angelito, pero descubre que su amigo en realidad malvive en una pensión con otros emigrantes. Al final del filme se restituye la normalidad nacional con el retorno del protagonista a su pueblo aragonés y el rechazo de las costumbres libertinas de la urbe a favor de la vida tradicional y el matrimonio. Por tanto, Vente a Alemania, Pepe insiste en reforzar la identidad nacional mediante la idealización de la patria y la celebración de la España premoderna elidiendo las causas históricas de la emigración y los efectos que tiene para los afectados y sus familiares.

Tras el intento de reformismo en el cine español por parte de García Escudero, a principios de los años 70, el productor José Luis Dibildos empezó a soslayar la censura con la excusa de abrir el cine español al mercado exterior. Españolas en París (1971) de Roberto Bodegas es la primera película de la llamada por Dibildos “tercera vía” del cine español que se sitúa entre la comedia comercial y el cine de autor (Moyano, 2005: 93). Esta tercera vía se caracteriza por introducir aspectos políticos y sociales de la vida española del momento en películas accesibles para un amplio público de clase media; pero no se sitúa ni en el cine de autor metafórico y minoritario ni en el subgénero popular del landismo. En el melodrama Españolas unas emigrantes trabajan en el servicio doméstico en Francia para mandar dinero a su familia en España y viven experiencias marcadas por

su condición de mujeres emigrantes. Lo más significativo de esta película de Bodegas es que explora la vida de las mujeres que emigraban a Europa por razones laborales durante los sesenta y setenta, tocando temas que subvierten la censura del cine español de esos años como el embarazo no deseado y el aborto.

En el periodo democrático, a raíz del *boom* de la memoria histórica desde mediados de los años 90, se reivindica la recuperación de la memoria colectiva de la emigración española de los sesenta y se tiende a compararla con la llegada de inmigrantes en España. Es el caso de El techo del mundo (1996) de Felipe Vega con guión de Julio Llamazares, donde se establece un paralelo entre los emigrantes europeos de los años 60 y los nuevos emigrantes que se encuentran con las dificultades de las fronteras actuales.⁴⁸ Tomás, un emigrante español que vive en Ginebra, acaba de conseguir la nacionalidad suiza, pero sufre un accidente laboral que lo vuelve amnésico y olvida su pasado de emigrante adoptando una actitud xenófoba e insolidaria contra los extranjeros negros. La película habla sobre la pérdida de memoria sobre la propia experiencia de emigrantes europeos y muestra las actitudes racistas con los que vienen procedentes de países como África. En La memoria Ruido destaca la ambivalencia de la memoria personal frente a lo fijo y estable de la historiografía. Por ejemplo, en la entrevista realizada a cinco trabajadores emigrantes, cuatro españoles y un italiano, de Carbone A.G. (Ramona Costa, Eugenio Costa, Benito Costa y Vito Raimondi), emergen los prejuicios racistas de los entrevistados, quienes habiendo sido emigrantes económicos hablan despreciativamente de los gitanos –minoría étnica que también sufre opresión social–, y de los emigrantes turcos que llegaron después

⁴⁸ Durante la democracia, España entra en la Comunidad Económica Europea en 1986 y vive un desarrollo económico que convierte el país en un polo de atracción para la inmigración extranjera, lo cual ha repercutido en la opinión pública de la sociedad española. La inmigración extracomunitaria a partir de los noventa es fundamentalmente marroquí, subsahariana y latinoamericana. Para más detalles sobre las características de la población de origen inmigrante en el Estado español, puede consultarse el estudio de Jesús Contreras Los retos de la inmigración (1994).

de ellos. Por tanto, la entrevista revela el inconsciente de los entrevistados, que después de un proceso de integración en la sociedad alemana perciben la alteridad en los turcos.⁴⁹

Las identificaciones entre la otredad de la diáspora española y la otredad de los inmigrantes que recibe España se muestra también en Poniente (2002) de Chus Gutiérrez, donde los personajes de Pepe y Curro representan al emigrante español en Europa Occidental que retorna a su pueblo natal donde han llegado inmigrantes subsaharianos y norteafricanos. Gutiérrez busca promover la empatía del sujeto espectral del Estado español comparando la situación de los inmigrantes subsaharianos que llegan a España por las políticas neoliberales de la globalización y la situación de los españoles que migraron a otros países europeos.

El interés por el fenómeno de la inmigración extracomunitaria en España (procedente sobre todo de Latinoamérica y del norte de África) se observa en muchos cineastas que cultivan el realismo social de denuncia a partir de los años 90, como Montxo Armendáriz (Las cartas de Alou, 1990);⁵⁰ Imanol Uribe (Bwana, 1996); Llorenç Soler (Saïd, 1998); Manuel Gutiérrez Aragón (Cosas que dejé en la Habana, 1997); Icíar Bollaín (Flores de otro mundo, 1999); Chus Gutiérrez (Poniente, 2002; Retorno a Hansala, 2006); Fernando León de Aranoa (Princesas, 2005); Isabel Coixet (Cartas a Nora, 2007); etc. Pero la mayoría de las representaciones cinematográficas de los inmigrantes en España suelen

⁴⁹ En un ensayo visual posterior, Plan Rosebud 1. La escena del crimen (2008), Ruido profundiza en el asunto de los relatos enfrentados sobre la memoria. Aparecen grabaciones de la retirada de la estatua de Franco en Ferrol en 2002 mientras se superpone la banda sonora de las voces de los entrevistados, algunos que están de acuerdo y otros que están en desacuerdo con la retirada de la estatua. El cuestionamiento de la entrevista como herramienta para acceder a la verdad y a la realidad ya aparecía en el documental de Errol Morris The Thin Blue Line (1988) en que varios testimonios aportan declaraciones contradictorias sobre un caso de asesinato.

⁵⁰ Las cartas de Alou se considera el primer filme que aborda la inmigración ilegal en España en el momento de la globalización, la apertura del cine español a Europa y el abandono de las tendencias más localistas del cine: “This film was produced shortly after Spain’s 1986 entry into the European Community, which provided Spanish producers with access to European subsidies, enhancing Querejeta’s efforts to connect with the rest of Europe. Significantly, Querejeta had planned a trilogy of films following Alou from Senegal to Spain, France, and Germany (the last two films were never realized.)” (Dapena, D’Lugo y Elena, 2012: 32).

ser paternalistas, los directores victimizan a los inmigrantes y ofrecen un guión cerrado y una estética categorizada por Ángel Quintana como “realismo tímido.”⁵¹

La forma documental desde finales del siglo XX también ha tendido a representar la problemática de la inmigración en España como demuestran algunas obras como las de José Luis Guerín (Innisfree, 1990; Tren de sombras, 1997; En construcción, 2001); Llorenç Soler (Ciudadanos bajo sospecha, 1992); Básel Ramsis (El otro lado: un acercamiento a Lavapiés, 2002); Ignacio Villar (Ilegal, 2002); Helena Taberna (Extranjeras, 2003); Ana Torres (Si nos dejan, 2004); Omer Oké y Txarli Llorente (Querida Bamako, 2007); Lidia Peralta (Alas sobre Dakar, 2007); Gerardo Olivares (14 kilómetros, 2007); Fernando Ampuero y Pablo Fernández (Nuevos españoles, 2007); Manuel Menchón (Malta Radio, 2008); Ariadna Pujol (Aguaviva, 2006); etc. Estas propuestas son un intento de visualizar las historias personales de los inmigrantes más allá de las estadísticas y la información periodística que objetivizan a los sujetos para unos espectadores pasivos. Más recientemente, Icíar Bollaín ha rodado En tierra extraña (2014) que se centra en la nueva generación de emigrantes españoles, jóvenes profesionales exiliados a causa de la actual crisis económica (iniciada el 2008 hasta la actualidad). Este documental es un intento de dar voz a los más de 5,4 millones de parados que, con más del 50% de desempleo juvenil, dejan el país igual como hacía la emigración de los años sesenta.

Asimismo, María Ruido después de La memoria continúa interesándose por problemáticas sociales como las condiciones de los trabajadores inmigrantes contemporáneos y las compara con la situación de los emigrantes españoles del pasado. Por ejemplo, en octubre del 2010 Ruido realiza el taller “Los de fuera y los de dentro” junto con el Departamento de Educación y Mediación, donde presenta La memoria y

⁵¹ Ángel Quintana considera que directores como Fernando León Aranoa, Archero Mañas, Benito Zambrano o Icíar Bollaín se ocupan de los problemas de las clases desfavorecidas y de la violencia de género optando por un tipo de cine que no plantea un discurso político de izquierdas suficientemente fuerte para abordar las problemáticas sociales: “Son obras que nos muestran unos actores paseando por un decorado real pero en las que no se investiga la complejidad de las cosas” (2008: 254).

plantea la importancia de las microhistorias para narrar la memoria colectiva sobre las migraciones del vecindario de San Antonio de Cartagena.

En un momento como el actual, donde se está criminalizando a los inmigrantes y a las capas más desprovistas de la sociedad y acusándolos de ocupar nuestros escasos puestos de trabajo, utilizar nuestros servicios sociales o hibridar nuestra supuesta “identidad cultural”, nos gustaría preguntarnos por nuestro propio pasado emigrante (reciente y vergonzosamente silenciado), así como por las instituciones de control sobre nuestros cuerpos y su circulación a través del aparente mundo globalizado.⁵²

En el filme Un franco, 14 pesetas (2006) el director y actor gallego Carlos Iglesias trata la memoria de la emigración exterior del tardofranquismo y la cuestión del retorno a España a partir de elementos autobiográficos ficcionalizando su propia infancia como emigrante de la segunda generación en Suiza durante los años 60. Mientras Vente a Alemania, Pepe idealizaba los valores tradicionales de España representados por el pueblo aragonés de Pepe, Un franco cuestiona que el retorno a la patria sea una buena opción para la familia de emigrantes que después de integrarse en un pueblo idílico de Suiza tiene que adaptarse al atraso y la miseria de la España de aquellos años. El filme de Iglesias se centra en el contraste de valores y costumbres relacionados con la sexualidad y los roles de género del pueblo suizo y de la cultura española. La situación de pobreza que vive la familia de esta película también remite a la posición del bando perdedor después de la contienda. Sin embargo, Iglesias no presenta la emigración como un drama sino como la búsqueda de una vida mejor en un país extranjero, ya que por factores de clase, género y educación, los emigrantes protagonistas de Un franco no viven la escasez económica y la explotación laboral que sí vivieron otros españoles que emigraron al norte de Europa. Por ejemplo, los protagonistas de esta película tienen los medios económicos para poder entrar a Suiza como trabajadores irregulares camuflados de turistas.

⁵² Cita de María Ruido extraída de la página web:
<<http://www.manifesta8.com/manifesta8.noticia?codigo=56>>

El filme de no-ficción antes comentado, El tren de la memoria (2005) de Marta Rivas y Ana Pérez, se concentra en las figuras femeninas de emigrantes como Josefina Cembrero, quien retornó a España, y Leonor Mediavilla, quien se quedó viviendo en Núremberg. Aunque los emigrantes eran en número más hombres que mujeres, las directoras se posicionan ante el documento histórico convencional al poner énfasis en la experiencia particular de las mujeres emigrantes.⁵³ Los planos que muestran el retorno de Josefina a Alemania alternan en montaje dialéctico con imágenes de archivo sobre el viaje en tren que realizaron los emigrantes décadas atrás. Entre el material de archivo encontramos fotografías privadas y públicas, fragmentos del noticiero NO-DO y vídeos domésticos en Súper 8. En las primeras secuencias recogidas del noticiero oficial, las directoras congelan las imágenes en el momento en que los emigrantes miran a la cámara. Con este recurso se evidencia la expresión de miedo e incertidumbre de los emigrantes que pasaba desapercibida en las imágenes originales porque sus miradas eran fugaces y la cámara no se detenía en ellas. Además, las secuencias que se sitúan en el presente del rodaje (el año 2005), incluyen los testimonios de los emigrantes junto con entrevistas a expertos y a autoridades sobre el tema de la emigración a Europa. Pero Rivas y Pérez desaciertan al omitir los nombres de los testimonios en la pantalla, que aparecen únicamente en la página de créditos del final, y al insistir, en cambio, en identificar a los expertos con su nombre y su cargo. Por ejemplo, “Álvaro Rengifo, director, Instituto Español de Emigración (IEE), de 1964 a 1966” (Deveny, 2012: 15).

Entre los documentos de archivo que aparecen en El tren, hay secuencias de “Operación Patria”, las actividades festivas que se realizaban en las Casas de España de

⁵³ Otro documental que trata la experiencia de la emigración femenina es Si tu vas à Paris (2013) dirigido por los realizadores franceses Jackie Chavance y Guillaume Mazeline con la colaboración de Bruno Tur. Esta obra explora la experiencia de la emigración de siete mujeres trabajadoras españolas que salieron de un pueblo valenciano en los años 60 para ir a trabajar a Francia. Estas emigrantes, generalmente hijas de los vencidos, fueron a trabajar como empleadas del hogar para las familias de los barrios ricos de París y conseguían cierta independencia económica, ya que los salarios eran mucho más elevados que en España.

países extranjeros con el fin de promocionar una cultura nacional-popular homogeneizadora. Estas secuencias se alternan con el testimonio de Josefina sobre cómo los mensajeros de España trataban a los emigrantes como si fueran retrasados. Todo el documental se articula a partir de la estrategia de confrontar el discurso oficial franquista con los testimonios y memorias personales de los emigrantes a partir del montaje dirigido. Por ejemplo, en las grabaciones de archivo del NO-DO el representante del régimen Rengifo destaca que el envío de fuerza de trabajo se trata de un fenómeno beneficioso tanto para Alemania como para España. En cambio, Leonor describe las condiciones miserables del viaje y Juan Chacón afirma en su testimonio que los emigrantes eran un negocio para el gobierno franquista. Otro ejemplo de este mecanismo contrapuntístico es el montaje de la entrevista a Pedro Serrano, quien afirma que los españoles no podían ir a los bares alemanes, y de partes del NO-DO donde el discurso folklorista equipara la cultura del bar español con la de los salones de cerveza alemanes. Más aún, en el montaje dialéctico aparecen imágenes del noticiero con la voz en *off* que se refiere a los emigrantes –“el honor y la eficacia que ponen en su trabajo, especialmente cuando trabajan fuera de su patria”–, junto con dos testimonios que hablan sobre los números que les ponían al llegar a las fábricas y sobre las barracas donde se quedaban el primer año –“nos trataban como caballos, números”–. Los testigos relacionan sus experiencias con las de los presos en los campos de concentración nazis –“¡Caramba, lo mismo que los judíos!”–. Estos comentarios revelan una particularidad de la memoria personal que es la importancia del momento presente para la interpretación del pasado, ya que es solo años después de aquella experiencia que los emigrantes económicos se dan cuenta de que en realidad eran objetivizados y tratados como los judíos que entraban en los campos de concentración.

En La memoria también se establecen paralelismos entre los campos de trabajo nazis y la fábrica alemana con inmigrantes económicos durante los años 60, aunque no de

forma explícita como vemos en El tren. La estructura del ensayo audiovisual de Ruido articula el comentario en *off* sobre la experiencia personal y las impresiones subjetivas junto con paratextos formados por citas literarias y teóricas de ensayos y de informes históricos.⁵⁴ El prefacio introductorio del video evoca la alta cultura alemana: primero vemos una pantalla en negro con la banda sonora de Die Zauberflöte (La flauta mágica) (1871) de W. A. Mozart y, a continuación, unos intertítulos con un fragmento modificado de la obra de teatro Fausto. Parte I (1808) de Johann W. Goethe.⁵⁵ Este extracto de Fausto, es el diálogo entre Mefistófeles y Fausto que termina con la frase de este: “Me entrego al vértigo, al placer más doloroso, al fastidio que reconforta. Mi pecho, que se ha liberado del ansia de saber, jamás se cerrará a ningún dolor.” La cita se relaciona con la temática de La memoria, es una alegoría sobre la necesidad de conocimiento del intelectual insatisfecho y la salvación a través del sufrimiento. Es decir, del drama filosófico de Goethe se interpreta que el conocimiento racionalista no es suficiente porque hay que padecer el saber, asimilarlo a través de la propia experiencia dolorosa. La banda sonora La flauta mágica es un *singspiel*, género popular que alterna canto y diálogo para llegar a un público menos culto. Es la ópera más popular de Mozart aunque en el fondo el argumento versa en torno a los grandes temas y está influenciado por la filosofía de la Ilustración, el paso del

⁵⁴ Al final del guion Ruido incluye la lista de textos que cita y modifica en su video ensayo: Fausto, Johann W. Goethe (1808); Las formas del olvido, Marc Augé (1998); “Sujeto a cambio sin previo aviso: la psicología, la posmodernidad y lo popular,” Valerie Walkerdine (1996); Immemory, Chris Marker (1998); Etrangers á nous-meme, Julia Kristeva (1988). Guion disponible en línea:

<http://www.workandwords.net/uploads/files/LAMEMORIA_INTERIOR-gui%C3%B3n.02_.pdf>

⁵⁵ Fausto de Goethe es la obra más representativa de la modernidad y del Romanticismo alemán (*Sturm und Drang*), sintetiza el idealismo y la irrupción de la modernidad como fuerza negadora de todo: la insaciabilidad, el afán que sobrepasa los límites, el desafío de las fronteras impuestas al conocimiento, el cuestionamiento del racionalismo y de transformación del individuo y del mundo. Según Michel Chion esta pieza es la preferida por los cineastas: “Los conciertos para piano, y especialmente sus movimientos lentos, en los que algunas notas se desgranán sobre un acompañamiento de cuerdas, en una especie de recogimiento vacío, son muy apreciados por los cineastas, quizá porque entre otras cosas representan la fragilidad del alma humana a través de la fragilidad del sonido y de la propia fragilidad de la música. El sonido del piano se convierte en algo que cualquier cosa podría romper, y en esta forma fijada en película, creada por montaje y empalme que es el cine, surge de él un efecto, particularmente emotivo e intenso, de precariedad. [...] Un cliché particular, corriente en el cine, consiste en confrontar la música de Mozart con una situación particularmente horrible, perversa o amenazadora, como cuando en Portero de noche (Il portiere di notte, 1974), de Liliana Cavani, el viejo SS reencuentra a su ‘víctima’, la mujer de un director de orquesta, en el curso de una representación en la Ópera de Viena” (Chion, 1997: 256-257).

oscurantismo a las luces del siglo XVIII. Theodor Adorno en su teoría estética considera que La flauta es una síntesis de la ópera cómica y de los ideales de la Ilustración, la cultura popular y la música seria, que se empieza a manifestar con la emergencia de la burguesía (Adorno, 2002: 290). El fragmento que incorpora Ruido en su video es el quinteto del primer acto, la parte titulada “Subterráneos del templo”. Se trata de la última canción de La Reina de la Noche que canta en grupo “Nur stille, stille, stille, stille!” cuando intenta conquistar el poder junto a Monostatos destruyendo el templo y matando a Sarastro. Al final de este acto se oyen los truenos y rayos de los sacerdotes que vencen a La Reina de la Noche y a Monostatos, por tanto, la racionalidad ilustrada vence a las tinieblas de la tradición. Los sonidos del final del acto I de “Subterráneos del templo” van a ser empleados repetidas veces por Ruido a lo largo del video ensamblados con los sonidos diegéticos de la fábrica de prensado de piezas de carbón y con los sonidos metálicos de la música electrónica experimental de Anton Ignorant “The right to copy”. Ruido crea de este modo una analogía entre la música clásica del siglo XVIII, los ruidos fabriles de la etapa fordista y los nuevos ritmos de la etapa postfordista de la música electrónica elaborada a partir de sintetizadores, *samplers* y secuenciadores.

Más allá del significado intrínseco de las citas literarias y musicales del prólogo, en primer lugar, Ruido se apropia de estas referencias porque son obras maestras representativas del canon artístico occidental, es decir, de la perspectiva dominante que goza de una situación de privilegio frente a los relatos plurales subalternos. En segundo lugar, al emplear estas citas la autora remite al vínculo efectivo entre la alta cultura y el nazismo, ya que el Tercer Reich puso las obras maestras y los iconos del arte alemán al servicio de sus objetivos políticos a la hora de difundir la cosmovisión nazi. El ministro de Propaganda e Información, Joseph Goebbels, explotó el arte alemán para fines propagandísticos, y ensalzó la ideología fascista sobre la pureza racial y las virtudes

alemanas por medio de la promoción de autores clásicos como J. W. Goethe y Mozart, entre otros. En tercer lugar, La flauta mágica y Fausto son dos obras representativas de la Ilustración y de la entrada en la modernidad, que Ruido entiende como la historia de los vencidos u oprimidos porque “No existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie” (Benjamín, 2001: 46). Los filósofos alemanes Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, en el prefacio de Dialéctica de la Ilustración (1944), hacen una crítica a la modernidad señalando que mientras los avances de la ciencia y la industria moderna prometían liberar a la humanidad de la ignorancia, la enfermedad, el trabajo pesado, etc., se llegó a la ideología fascista y la creación de las fábricas de destrucción masiva de humanos. Es decir, a raíz de la barbarie de Auschwitz del siglo XX surge el desengaño al comprobar que, a pesar de la concepción moderna de la historia y de la idea de progreso evolucionista, la humanidad “instead of entering a truly human state, was sinking into a new kind of barbarism” (Horkheimer y Adorno, 2002: xiv).

Igualmente, numerosos empresarios alemanes y extranjeros colaboraron activamente con el Tercer Reich y empresas privadas como Bayer, Ford o Siemens utilizaron como trabajadores esclavos a los prisioneros de los campos de concentración, entre ellos muchos republicanos españoles. Las empresas de armamento, automoción, productos farmacéuticos y tecnología carecían de mano de obra para sus fábricas porque los alemanes estaban en el frente, así que los deportados y trabajadores forzosos fueron la opción más barata para hacer negocio. Por tanto, las citas de obras de la alta cultura alemana en el prólogo de La memoria, introducen la exploración de la memoria traumática de la familia de la autora mediante la analogía con el discurso de la memoria del Holocausto: “In the transnational movement of memory discourses the Holocaust loses its quality as index of the specific historical event and begins to function as metaphor for the traumatic histories and memories” (Huyssen, 2000: 24). Además, las citas a las obras de

Goethe y Mozart en La memoria, introducen el eje fundamental del video de Ruido que es la revelación de la contrahistoria, la violencia estructural que encubre el proyecto de la modernidad y el progreso económico de Europa y España de los treinta gloriosos o la edad de oro del capitalismo.

2.2.2. Panorámica en Galicia

La identidad nacional gallega históricamente ha estado marcada por la falta de estado; la diferencia y marginalidad en relación a la hegemonía de la nación-estado española; y las fronteras difusas como efecto de los movimientos migratorios masivos de gallegos que han abandonado las zonas rurales emigrando a otros países (Colmeiro, 2011: 202). El discurso identitario de la nación en Galicia se fundamenta en el par nación/clase, ya que las capas populares han sido las que han conservado el idioma y la cultura gallega, mientras las clases altas y la burguesía han optado por asumir el idioma y la identidad castellana en contraste con el proceso de defensa de la lengua y la identidad regional por parte de la burguesía catalana.

El fenómeno de la emigración en Galicia tiene una larga tradición debido a una serie de circunstancias como el exceso demográfico y la inexistencia del desarrollo industrial necesario para la subsistencia de la población. El proceso de industrialización capitalista, que implica la relación desigual entre centro y periferia, ha sido todavía más lento y débil en Galicia que en el resto del Estado español. Desde la segunda mitad del siglo XIX y en varias etapas, la desindustrialización, las malas cosechas, el hambre y la miseria han generado la crisis de subsistencia de la agricultura tradicional y el empobrecimiento de la población. Galicia y Andalucía han sido las regiones de las cuales han salido más emigrantes buscando mejores oportunidades sobre todo en América y Europa:

[...] between 1860 and 1970, more than 2.3 million people left Galicia; 1.2 million (or one in four of those born in Galicia in this period) never returned. Today, more than 1.3 million people born in Galicia live abroad. [...] After the civil war, between 1945 and 1979, the natural increase of population fell by 90%, and migrants went principally to other parts of Europe, where there were no existing networks and, unlike in South America, no shared language (Fernández Prieto, 2011: 33-34).

Una primera fase de estas olas migratorias de gallegos fue entre mediados del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, la mayoría de estos emigrantes eran hombres jóvenes de clase pobre que fueron dirección a América y terminaron por no retornar a Galicia:

El gallego rural de esa época había incorporado a su mentalidad la idea de que la emigración era una alternativa posible, e incluso apetecible, para encarrilar su vida, y, por otra parte, la salida de gente de las aldeas se convirtió en un medio para suavizar el desequilibrio crónico entre población y recursos efectivos disponibles (Sixirei Paredes, 1988: 250).

Una segunda fase se da a partir de los años 60 cuando se incrementa la migración gallega a los países europeos, sobre todo a Suiza, Francia y Alemania, por cuestiones políticas, muchos republicanos tienen que exiliarse a raíz de la guerra civil, y por cuestiones económicas que a menudo están vinculadas a las políticas porque los pertenecientes al bando perdedor tuvieron dificultades para integrarse en la Nueva España. En el tardofranquismo la emigración forzada por unas condiciones económicas difíciles es inicialmente de carácter temporal y está formada sobre todo por parejas y familias. El proceso de tecnificación y especialización con la entrada de las empresas capitalistas en el campo gallego fue limitado y dificultoso, con lo cual creció el desplazamiento de la emigración del campo a los centros urbanos industrializados en el interior de Galicia (Vigo y Lugo), en la Península y Europa Occidental: “En el periodo 1960-64 la cifra de gallegos emigrados a Europa era de 58.549, pero el flujo migratorio continuó entre 1965 y 1976, llegando a registrarse una salida asistida de 202.671 personas –además de otras muchas salidas no asistidas–” (Sixirei Paredes, 1988: 145-146).

El fenómeno de la emigración se ha normalizado hasta constituir una de las señas de la *galeguidade* o de la identidad de Galicia contemporánea, por eso la recuperación de testimonios, memorias y narrativas de emigrantes se ha convertido en un motivo recurrente en las obras culturales de los siglos XIX y XX.⁵⁶ El imaginario entorno a la ausencia y el vacío es constante en las manifestaciones culturales gallegas como la literatura y el cine porque la identidad nacional ha sido construida más allá de las fronteras territoriales (Romero, 2011: 105). Los poetas del *Rexurdimento* –proceso de recuperación de la literatura y la cultura gallega en el siglo XIX– retratan a menudo la figura del emigrante en sus obras. Rosalía de Castro en el libro V de *Follas Novas* (1880) denuncia la situación injusta de los campesinos gallegos y los efectos de la emigración representados por las mujeres que se quedan “*viúdas dos vivos*” esperando el retorno de los hombres. También existe otro tipo de textos que abordan la problemática de la emigración gallega como el reportaje fotográfico *Emigración* (1950) de Manuel Ferrol, fruto de un encargo para documentar el embarque de emigrantes en el trasatlántico “Juan de Garay.” Mientras durante los años del franquismo la fotografía que se estaba haciendo en la España oficial seguía las directrices del régimen, Ferrol capta en imágenes el dramatismo y la desolación de los familiares que se despiden. Por ejemplo, en la fotografía icónica de la emigración gallega de los años 50 a América, “Xan Calo abrazando a su hijo Xurxo” (1957).

Algunas obras literarias más recientes abordan la experiencia de la emigración de forma ficcional como los relatos cortos incluidos en *A man dos paños* (2000) de Manuel Rivas que toman la *morriña* del emigrante o el sentimiento de añoranza por la tierra de origen como un rasgo distintivo fundamental de la *galeguidade* que traspasa las fronteras geográficas. Asimismo, existen obras literarias autobiográficas de autores que comparten la

⁵⁶ En 2015 tuvo lugar en A Coruña la exposición “A fronteira infinida. Os artistas galegos e a emigración” comisariada por Carlos L. Bernárdez, donde se muestra la emigración gallega a través del arte: <http://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2015/11/20/fronteira-infinda-muestra-emigracion-gallega-traves-artenueva-aplicacion/0003_201511G20P42991.htm>

necesidad de muchos emigrantes de segunda generación de contar su historia familiar para dejar constancia de ella. Algunos ejemplos son Maletas humanas (1977) de Cayetano Rodado Moisés y Días de menta y canela (2007) de Carmen Santos.

Dado que en el imaginario gallego el fenómeno de la emigración y la diáspora constituye una de las señas de la *galeguidade*, no es coincidencia que a principios del siglo XX con la llegada de los primeros cinematógrafos a Galicia emerja el llamado “cine de emigración”, cintas de correspondencia transatlántica entre gallegos emigrados y sus familiares que se quedaban en la tierra de origen. La realidad histórica de la diáspora económica ya se explora en el primer documental gallego Tranvías de A Coruña (anónimo, 1926). Se trata de tomas enviadas por gallegos emigrados a Argentina, Cuba y Uruguay que plasman su vida en esos países para mostrarla a los familiares que a su vez envían tomas con escenas de Galicia. Tranvías son cintas de correspondencia o de intercambio emocional realizadas y financiadas colectivamente, un producto específicamente gallego que no se encuentra en otros países con tradición de emigraciones. Otras obras de estas características las realizó por encargo el fotógrafo y pionero del cine Xosé Gil, como Talleres Alonarti (1927), Nuestras fiestas del más allá (1928) y Galicia y Buenos Aires (1931), guardadas en el Centro Galego das Artes da Imaxe (CGAI). De nuevo es un cine de correspondencia transatlántica con una finalidad comunicativa que retrata el desarrollo de las inversiones que los emigrantes hicieron en su tierra de origen como en Talleres Alonarti o las fiestas y celebraciones más representativos de Val Miñor en Nuestras fiestas. Manuel González reivindica la importancia de recuperar estos documentos fílmicos grabados por Xosé Gil: “Son cintas cun forte carácter emocional, nas que non hai, porén, unha mirada de autor. Desde o punto de vista antropolóxico teñen grande valor” (González, 1990).

Durante el periodo de la República, los directores vanguardistas de la *Escola Documentalista Ourensá* filman documentales inspirados en el cine soviético de

intervención social que incluyen elementos relacionados con la emigración como las duras condiciones del campo gallego y la realidad de quienes regresaban después de haber fracasado en América.⁵⁷ Mientras el régimen franquista asienta un mito desproblematizado del indiano, el emigrante que retorna rico de América, con la democracia aparecen nuevas visiones del fenómeno de la emigración captando una imagen de Galicia que supera lo folklórico y pintoresco.⁵⁸

Mamasunción (1984) de Chano Piñeiro es un cortometraje basado en la historia real de una anciana viuda que espera durante décadas el regreso de su hijo emigrado a Mexico. Así pues, este retrato realista narra la experiencia de la emigración desde la perspectiva de los familiares que se quedan en Galicia y en los efectos de la ausencia de los seres queridos. Esta tendencia se observa también otras obras como O pai de Migueliño (Miguel Castelo, 1977) y Sempre Xonxa (Chano Piñeiro, 1989). El personaje de Mamasunción está representado por Sunción Ogando Rodríguez, una mujer de una aldea que no es una actriz profesional, con esta estrategia Piñeiro consigue plasmar de modo etnográfico la resistencia y dignidad silenciosa de la mujer que espera al hijo. Mamasunción es una versión cinematográfica de la figura de “viuda dos vivos” que la poeta Rosalía de Castro retrató en el libro V de Follas Novas (1880). También nos han llegado documentos fotográficos de esas ancianas vestidas de luto que experimentan la separación y la espera, como los retratos de Manuel Ferrol en Emigración (1956) de mujeres despidiéndose de los familiares que embarcaban hacia América y los retratos por encargo de Virxilio Vieitez

⁵⁷ Por ejemplo, Antonio Román filma Canto da emigración, romance en imáxenes sobre motivos gallegos (1932); Carlos Velo, La ciudad y el campo (1934); y Xosé Suárez, Mariñeiros (1939).

⁵⁸ Por un lado, O Pai de Migueliño (Miguel Castelo, 1977) es un cortometraje que narra la historia Miguel a quien le toca emigrar a Europa por razones económicas en los años del tardofranquismo y recuerda la experiencia anterior del padre que emigró a América, evocando así la repetición cíclica de este fenómeno en la región. Por otro lado, el cortometraje videoclip Cantigas da Emigración (Daniel González Alén, 1980) reúne imágenes para homenajear la memoria de los emigrantes gallegos. Algunos de los largometrajes que abordan la emigración son Emigrante (María Teresa Rntich Mas, 1979); Gallego (Manuel Octavio Gómez, 1988); Sempre Xonxa (Chano Piñeiro, 1989); Cuba libre (José Luis Ducid, 1995); Frontera sur (Gerardo Herrero, 1998); Ignotus (Virginia Curiá y Tomás Conde, 2000); Os dous lados da valla (Diego Méndez Lamas, 2006); y Un franco, 14 pesetas (Carlos Iglesias, 2005).

como la fotografía de Dorotea posando con su radio “Dorotea do Cará Soutelo de Montes” (1960-61).

Los planos finales del corto Mamasunción de Piñeiro son una vista de pájaro que muestran la aldea anónima apuntando a que esta historia es extrapolable a otras situaciones familiares de Galicia rural. Se considera a Piñeiro como un pionero del *Novo Cinema Galego* porque su cine tiene unos rasgos diferenciales con respecto al que se limitaba a motivos folklóricos de la cultura popular: “for its ability to capture the emotional involvement of great number of Galician spectators through its representation of Galicianness” (Colmeiro, 2011: 207). En el cambio de milenio, los directores del *Novo Cinema Galego*, Eloy Domínguez Serán, Alberte Pagán y Xurxo Chirro, proponen una aproximación diferente al tema de la emigración rompiendo con los modelos industriales convencionales. Este cine se asocia a factores como la accesibilidad de los dispositivos digitales, la autogestión, la experimentación y la hibridación entre ficción y realidad. Las obras de estos autores coinciden con el inicio de la crisis económica reciente en el Estado español en que muchos jóvenes con estudios universitarios se encuentran en la situación de tener que emigrar nuevamente.⁵⁹ Eloy Domínguez Serán recupera el formato de las películas de correspondencia gallegas de la primera mitad del siglo XX en el video diario de viaje Pettring (2011), donde graba sus primeros meses en Estocolmo como trabajador de la construcción para reflexionar sobre su identidad como inmigrante, trabajador y artista. A partir de este cortometraje el director inicia los vídeos de correspondencia Cartas/Letters (2012-13), donde relata su experiencia de emigrante laboral en Estocolmo a Marcos Nine, quien le responde relatando los efectos de la crisis económica en Galicia.

⁵⁹ Muchos de los miembros del movimiento del *Novo Cine Galego* forman parte de la diáspora gallega contemporánea y toman una posición periférica y postnacional en sus producciones audiovisuales. Por ejemplo, Óliver Laxe nació en Francia donde sus padres emigraron; Peque Varela emigró a Londres; Ramiro Ledo vivió y trabajó unos años en Barcelona, etc.

Xurxo Chirro, siendo él mismo emigrante, en su vídeo Vikingland (2011) se apropia de las grabaciones realizadas en 1993 y 1994 con cámara de video VHS por Luis Lomba, un marinero gallego que trabajaba en el transbordador Vikingland. El director valora la dimensión artística de este material encontrado y lo edita centrándose en las secuencias donde Lomba y sus compañeros hacen referencia a su identidad de emigrantes laborales: “El *found-footage* lo que hace es juntar A+B para contar una historia C, y yo quería contar y potenciar la historia que ya estaba en el material” (Chirro, 2013). Las grabaciones testimoniales de Lomba también siguen el formato del diario de viaje o video de correspondencia de las obras de Eloy Domínguez Serán. Sin embargo, estos videos se diferencian por la distancia generacional de ambos autores y por las razones de su emigración:

In Vikingland, Lomba expresses a slight homesickness and a clear class pride that have completely disappeared in Pettring, because Domínguez Serán belongs to a generation unable to find a job at home despite being much better educated and trained than the previous one. [...] Pettring basically conveys the frustration and disorientation among new emigrants, who have neither a future nor a way back. [...] This time, the transnational experience not only highlights the original identity, but also foresees its evolution in the medium term, offering a glimpse into the future that causes both anxiety and pleasure (Oliete-Aldea; Oria; Tarancón, 2015: 241-42).

En el film ensayo Bs. As. (2006), Alberte Pagán trabaja con su propio material encontrado para reflexionar sobre los efectos de la emigración en sus relaciones familiares. A partir de una fotografía, en 1997 Pagán emprende un viaje con su madre a Buenos Aires para conocer a dos tíos emigrados durante la posguerra y para intentar entender la historia de su familia. Las voces de la madre y la prima del director se superponen a las imágenes de la ciudad en un relato distanciado y sin el tono nostálgico que podría esperarse en una obra que aborda las historias personales: “[...] *escaravelha nas misérias, nas tragédias, nos traumas, nas separaçõs, nos desencontros que emigraçom conleva, e que a dia de hoje*

ainda perduram.”⁶⁰ Pagán graba imágenes de viaje, tránsito, coches, trenes, carreteras, metros y pasajeros de Buenos Aires y las edita con la voz en *off* de las lecturas de cartas que se mandan sus familiares. La combinación de los planos de espacios urbanos anónimos con la banda sonora de las voces de los familiares refuerza la trasmisión del desarraigo y la alienación que produce la separación de la comunidad. Así pues, en Bs. As. el periplo migratorio se evoca mediante los planos de espacios “no-lugares” que como propone Marc Augé son:

[...] las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados ‘medios de transporte’ (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, [...] (Augé, 2000: 84).

Se trata de espacios que no tienen vinculación con las raíces identitarias, la pertenencia o la memoria, sino que apuntan a la desterritorialización de “los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales” (Augé, 2000: 84). Tanto Xurxo Chirro como Alberte Pagán representan unas fronteras nacionales desdibujadas y apuntan de este modo a una pérdida de la división nítida entre lo local y lo global o entre los “lugares” y los “no-lugares”. Éstos últimos, además, son espacios sin vínculo identitario, relacional, histórico o antropológico, ya que son lugares de la “supramodernidad”, “espacios contemporáneos de la circulación, de la distribución y de la comunicación” (Augé, 2000: 28).

Años antes de la realización de estas obras representativas del *Novo Cinema Galego*, María Ruido en La memoria interior graba su viaje a Alemania en autobús para indagar sobre la diáspora gallega en ese país e incorpora diversos planos de estaciones de tren, de autopistas y carreteras desde dentro de un automóvil. De este modo, por un lado, Ruido hace una reconstrucción de los viajes que realizaban sus padres y los que realizan los emigrantes españoles en Europa todavía en la actualidad. Por otro lado, estos planos

⁶⁰ Cita extraída de la página web de Alberto Pagán: <<http://albertepagan.eu/cinema/filmografia/bs-as/>>

remiten metafóricamente a la experiencia migratoria universal que se representa por medio de los espacios de tránsito, intersticiales, los no-lugares sin huellas identitarias.

Tanto Ruido como Pagán, a la hora de realizar La memoria y Bs. As. respectivamente, tienen como referencia el movimiento estructural vanguardista de cine de la década de 1970. Especialmente News from Home (1977) de Chantal Akerman, un vídeo diario de viaje que explora la separación geográfica de la familia a través de las cartas de la madre desde Bélgica y las impresiones subjetivas de Nueva York, la ciudad donde vivía Akerman. Además, las tres obras incluyen planos secuencia largos desde dentro de vehículos en movimiento, planos de coches y estaciones de tren y de metro. Pero la diferencia fundamental es que Akerman y Ruido indagan en la relación con su madre, dado el tono personal e íntimo de sus cartas y su discurso que contrasta con las imágenes de lugares anónimos o no-lugares de la ciudad extranjera. En el caso de Akerman, destacan las expresiones de afecto y tristeza de la madre motivadas por la ausencia de su hija y, en el caso de Ruido, la hija le dirige una carta a la madre recordando cómo le afectó su separación de pequeña. En cambio, la banda sonora en la película de Alberte Pagán tiene un enfoque distanciado y sin implicación emocional porque este autor del *Novo Cine Galego* se centra en los lazos de la familia extensa y en el sentimiento de pertenencia de la segunda generación de gallegos emigrados a Buenos Aires.

En La memoria también se registran imágenes de las barracas donde vivieron los padres de la autora los primeros años que empezaron a trabajar en la Carbone. Estos espacios son “ocupaciones provisionales [...] las barracas miserables destinadas a desaparecer o a degradarse progresivamente” (Augé, 2000: 83-84). En el documental El tren de la memoria de Arribas y Pérez, una pareja de emigrantes económicos son entrevistados de frente con las barracas de fondo mientras relatan su experiencia en ese lugar, que según ellos tenía unas condiciones miserables pero también permitía la

sociabilidad y solidaridad entre los trabajadores. También los dos trabajadores españoles y el italiano entrevistados en La memoria hacen referencia a los primeros años de emigración cuando vivían todos juntos en las barracas y los idealizan con nostalgia: “al principio [...] estábamos bien en los barracones” / “aquel fue un tiempo maravilloso [...] se estaba muy bien porque tenías más amistad entre trabajadores, aquí en la fábrica, porque vivías con ellos, era todo más unido [...] más familiar”.

La estética experimental y la estructura de collage de los videos de los directores del *Novo Cine Galego* y de Ruido contrastan con el documental clásico Avión, el pueblo ausente (María y Marcos Hervera, 2011), que incorpora bustos parlantes combinando entrevistas y puestas en situación o escenas semipreparadas en las que los testimonios conversan. La localidad orensana de Avión es icónica del éxodo masivo de gallegos huyendo de la pobreza del campo en busca de mejoras económicas. En la actualidad sus habitantes son antiguos emigrantes retornados de América que, gracias a los ahorros conseguidos durante años de trabajo, ahora están jubilados y viven de pensiones o de rentas. Estos retornados construyeron casas nuevas y volvieron con coches caros, uno de los entrevistados afirma: “Me marché con una maletita y llegué con un Mercedes”. Los autores María y Marcos Hervera, subrayan este contraste visualmente por medio del ensamblaje de imágenes de las casas ruinosas de los que se quedaron con imágenes de las casas ostentosas construidas por los retornados. A pesar del éxito económico de estos emigrantes, los documentalistas consiguen captar la atmósfera de ausencia que conserva el pueblo y el desarraigo familiar y la nostalgia de estos retornados.

En este documental, igual como en El tren de Arribas y Pérez, aparecen mujeres emigrantes, mientras los estudios históricos y sociológicos que abordan la emigración femenina en el Estado español y en Galicia son muy escasos debido a que

cuantitativamente han sido menos en número las mujeres que han emigrado con respecto a los hombres.

Este ‘olvido’ es muy patente en el caso de Galicia, pese a tratarse de una comunidad autónoma en la que la emigración constituye uno de los rasgos destacados de su sistema demográfico [...] De la amplia producción bibliográfica existente sobre los movimientos migratorios gallegos son muy pocas las obras que tienen como eje central a la mujer, aunque en los últimos años han aparecido algunas investigaciones, que están contribuyendo a llenar este vacío (Hernández Borge y González, 2008: 11-12).

En la obra de Luis Seoane, pintor, escritor y editor de la revista *Galicia Emigrante* (1954-1957), ya aparecen algunas referencias a la problemática específica de las mujeres emigrantes en América. En el poemario *Fardel do esiliado* (1952) Seoane ofrece un testimonio social donde nombra a mujeres e hijas de emigrantes, pero también a mujeres que caían en las redes de prostitución creadas por hombres emigrantes gallegos. Una forma de evitar la explotación sexual era realizar un trabajo doméstico que obligara a las criadas a permanecer en la casa donde trabajaban.⁶¹ Muchas de las mujeres gallegas que emigraban trabajaban en el servicio doméstico para la burguesía porteña de Argentina debido a que la mayoría eran analfabetas y trabajadoras poco cualificadas.⁶² Se llegó a crear un estereotipo sobre las mucamas gallegas en el teatro, la radio y el cine argentinos. El personaje más popular fue la mucama gallega Cándida Loureiro Ramallada de la tira cómica “Ramona” (Lino Palacio, 1930) publicada en el periódico *La Opinión*. La actriz argentina Niní Marshall representaba el rol de una sirvienta gallega en series radiofónicas y películas posteriores como *Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1939). En estas obras la mucama gallega

⁶¹ En los países de acogida preocupaba la vulnerabilidad de las emigrantes ante la trata de blancas y se llegó a gestionar la emigración femenina para intentar frenar la marginalidad que provocaba la discriminación laboral. De modo que en 1912 en Argentina se creó el *Patronato Español de Buenos Aires* con el apoyo de la orden de las Carmelitas Terciarias que acogían a las jóvenes cuando llegaban solas para sortear el peligro de las redes de la prostitución (Cagiao Vila, 2008: 3).

⁶² Para un análisis más detallado de la historia del servicio doméstico de las gallegas en Buenos Aires, veáse *Ramona y el robot: el servicio doméstico en barrios prestigiosos de Buenos Aires, 1895-1985* (1986) de Isabel Laura Cárdenas.

se caracterizaba con un acento exagerado y risible, así como con una personalidad trabajadora, inocente, ruda y sin educación. Pero mientras la cultura popular ofrecía una imagen desproblematizada de estas emigrantes empleadas del servicio doméstico, en realidad sufrían desigualdad, salarios insuficientes y unas relaciones de sumisión con los patrones que a menudo se convertían en abuso sexual.

Con la emergencia de estudios y obras artísticas que rescatan la memoria de las mujeres en las migraciones exteriores, se empieza a tener en cuenta que la condición de género atraviesa la experiencia de la emigración de las mujeres de forma específica y diferente a la de los hombres. Las representaciones audiovisuales de la emigración gallega son siempre desde el punto de vista masculino y se centran en la mujer que espera, pero en años recientes ha aumentado el número de mujeres directoras que construyen una contrahistoria para visibilizar cómo la vida íntima de las protagonistas se ve afectada por la emigración y las condiciones laborales. Es el caso de la ensayista y directora de cine militante, Margarita Ledo, cuyo filme poético y experimental A cicatriz branca (2012) se sitúa a los márgenes de la industria cinematográfica y explora la discriminación étnica y de clase que sufrieron las inmigrantes gallegas en Buenos Aires. Ledo confronta el estereotipo de Cándida a partir de los recuerdos personales de las protagonistas de la diáspora gallega que recoge en su documental de investigación Apuntamentos para un filme (2009). Como afirma la autora, en el seno de las migraciones “las mujeres, un colectivo especialmente frágil, deberá interesar más allá de su victimización.”⁶³ A cicatriz branca ofrece la posibilidad de superar la narrativa de la victimización que neutraliza el mensaje político a partir de la estructura del *bildungsroman* femenino étnico, un relato sobre el proceso de concienciación de grupos minoritarios de mujeres marcados por la opresión de clase, raza y

⁶³ “Margarita Ledo trabaja en ‘O real de muller que emigrou’ en los años 50.” Galicia en el Mundo. 18 de enero de 2010. Disponible en línea: <<http://www.cronicasdelemigracion.com/articulo/galicia/margarita-ledo-trabaja-real-da-muller-emigrou-anos/20100118094047018470.html>>

sexo/género (Pin-Chia, 2000). Ledo describe este proceso que vive Merce, la protagonista del filme, como “un viaje interno en dirección a la recuperación del cuerpo y el habla” (Ledo, 2015). Merce fue una mujer real, una gallega que trabajó como criada en Buenos Aires, pero un día la echaron a la calle y pasó tres noches sentada en la Plaza Constitución hasta que alguien la recogió y la llevó a una pensión a limpiar. En la recreación que realiza Margarita Ledo, Merce empieza a asistir a clases en una de las Sociedades Galegas, tiene una relación amorosa con Antón Moreda y vive un proceso progresivo de toma de conciencia con la ayuda de otras mujeres emigrantes o descendientes de emigrantes que crean una red de apoyo solidario.

Sin embargo, en A cicatriz la huella de la memoria de opresión se inscribe en el cuerpo de Merce a través de la herida blanca en sus ojos causada por el amoníaco cuando servía a su marido y patrón. En las narrativas de formación de mujeres étnicas, la memoria de situaciones traumáticas en la infancia y adolescencia sigue marcando al sujeto femenino étnico una vez se ha culminado el viaje iniciático: “The burden of ‘growth’ is such that it remains a lifelong albatross for an ethnic woman. Her *Bildungsroman* is created with a hope to provide her with a textual space to exorcise the ghost of the past” (Pin-Chia, 2000: 8).

Toda la primera parte de A cicatriz está dominada por el silencio de Merce, en una escena muy expresiva aparece con otra mucama doblando sábanas y hablando, pero las vemos en un plano a través de una ventana y no las escuchamos. Además, compartimos el punto de vista del patrón que las observa y después baja las persianas fragmentando sus cuerpos hasta hacerlas desaparecer. Con esta estrategia visual Ledo apunta a la objetivización e invisibilidad de las mucamas quienes no tenían derecho a expresarse.

En otra escena de la primera parte de la película, Merce está de espaldas ante un paisaje industrial de Buenos Aires mientras su voz en *off* fuera de campo lee una carta en

gallego dirigida a su abuela. Esta desconexión entre el cuerpo y la voz es una constante también en La memoria, donde los planos muestran a Ruido en la sala de edición y en el autobús de viaje a Alemania editando y escribiendo el guión del vídeo mientras su voz en *off* extradiegética y desencarnada se yuxtapone a las imágenes. Según Kaja Silverman el cine feminista experimental libera la voz femenina de su incesante referencia al cuerpo impidiendo así la regla de sincronización de la imagen con el sonido, que es propia del cine clásico y se aplica con más frecuencia a las voces femeninas. Así pues, tanto Ledo como Ruido emplean estratégicamente la voz no sincronizada y descorporizada en la banda sonora, que tradicionalmente ha sido habitual en voces masculinas narrando la diégesis desde un afuera privilegiado y omnisciente. Asimismo, los silencios prolongados de Merce en la primera parte de A cicatriz tienen una función similar a los silencios que encontramos en La memoria, donde la madre de la directora, Dolores Ruido, empieza su entrevista diciendo “no me acuerdo” y a continuación su discurso oral está lleno de balbuceos, titubeos y silencios.

La noción de postmemoria de Marianne Hirsch (1990) me sirve para abordar el proceso de reconstrucción del pasado traumático en ambas obras, que se hace desde lo fragmentario, lo mediado, el olvido y el silencio. Según la crítica argentina, Beatriz Sarlo (2005), la posmemoria es una corrección de la memoria que opera como un instrumento ideológico y cultural para las generaciones posteriores. Así pues, podemos interpretar la indagación en las experiencias de las gallegas emigrantes que realizan Ruido y Ledo como una versión corregida de la memoria de la emigración. En el caso de Ledo, se subraya el proceso de empoderamiento de estas mujeres al devenir sujetos políticos cuando se articulan en una comunidad y adquieren conciencia de su identidad nacional y de clase subalternas. En el caso de Ruido, la huérfana de viva consigue emanciparse por medio del acceso a los medios de producción para la creación artística y visibiliza así la contra

historia de las emigrantes gallegas durante los años del desarrollismo explorando su propia historia familiar.

CAPÍTULO 3

“EU TAMÉN NAVEGAR”. ANÁLISIS DE LA MEMORIA INTERIOR

He hecho este viaje porque yo tengo el deber de la memoria y la necesidad de relatar nuestra historia que es también la Historia.
(María Ruido. La memoria interior)

Este capítulo analiza el discurso de la “huérfana de viva” alternativo que propone María Ruido a partir de la revisión de los discursos hegemónicos y sus códigos. Me interesa examinar el tipo de relaciones intertextuales o de conflicto que se establecen entre el video ensayo autoetnográfico La memoria interior y algunas temáticas y géneros cinematográficos y literarios. Más concretamente, este capítulo explora las novedades que aporta la construcción de una identidad emigrante de clase obrera, poniendo el énfasis en la relación madre e hija y la intersección de la opresión de género y de clase. Como segunda generación de emigrantes laborales gallegos a Europa, la autora se ve obligada a enfrentarse a dos anomalías. Primero, la figura de “huérfana de viva” no encaja en el discurso oficial de la identidad nacional operante durante el tardofranquismo y la transición. Segundo, el posicionamiento de género y de clase de la autora desenmascara la pretendida igualdad y el desclasamiento de la sociedad en el proceso de modernización del Estado español iniciado durante el tardofranquismo.

En primer lugar, en este capítulo indago en la revisión de la figura de “huérfana de viva” en La memoria y en cómo este modelo dialoga con el que propone Xohana Torres en su novela de formación Adiós, María. Para Helena González (2012) el modelo de “huérfana de viva” que encarna la protagonista de esta novela es una versión de mujer sola que funciona como una nueva metáfora de la nación que en los años sesenta y setenta sigue sufriendo el éxodo de su población. Se puede afirmar lo mismo del otro paradigma de

huérfana de viva que construye Ruido en su video ensayo, que es a la vez autobiográfico y representativo de una realidad colectiva.

En segundo lugar, en el grueso del capítulo analizo la búsqueda que hace Ruido de la madre ausente –la que no cumple con los deberes que se supone que una madre debe cumplir dentro de la sociedad patriarcal–.⁶⁴ Para ello me centro en la teoría fílmica feminista que ha abordado las representaciones de la relación de madre-hija y en la problemática específica del sacrificio materno. Asimismo, me refiero a la búsqueda de la autora de un legado matrilineal para la construcción de su discurso artístico-político a partir del relato sobre la condición de trabajadora posfordista y sobre el vínculo con la madre.

Así pues, en este capítulo mi objetivo es determinar en qué medida María Ruido, como descendiente de emigrantes de la etapa del crecimiento económico y el desarrollismo, manifiesta la persistencia de los efectos de la historia de violencia estructural, pérdida y trauma, reivindicando la propia memoria familiar. También me centro en el contrarrelato de la modernidad capitalista occidental que plantea Ruido en La memoria, como identidad que no se ajusta a la norma y cuestiona los discursos hegemónicos de la modernidad.

Por último, en la sección final propongo el análisis detenido de las impresiones subjetivas que aporta la autora del espacio de la fábrica Deutsche Carbone y de la ciudad de Frankfurt. De este modo establezco qué retórica audiovisual emplea Ruido para realizar su aproximación a la memoria personal y colectiva desde la perspectiva de los descendientes de las víctimas de las políticas migratorias de los años sesenta.

⁶⁴ Marianne Hirsch afirma que en las memorias de la Shoah, es una recurrencia el tropo del abandono y la fantasía del reencuentro maternal: “The familial aspects of postmemory that makes it so powerful and problematically open to affiliation contain many of these preformed [...] images. What more potent such image than the image of the lost mother and the fantasy of her recovery?” (Hirsch 2008:120).

3.1. El nuevo paradigma cultural de la “huérfana de viva”

La mayor parte de las obras audiovisuales gallegas sobre el fenómeno migratorio se han limitado al éxodo masivo de emigrantes gallegos hacia América, en cambio, María Ruido escoge tematizar su propia historia familiar centrándose en la emigración de los sesenta hacia Europa Occidental. La autora ofrece la perspectiva de los que se quedan en Galicia que en la tradición literaria gallega ha sido representada fundamentalmente por “as viudas dos vivos”⁶⁵, figuras emblemáticas de la espera y símbolos de la nación subalterna a las que Rosalía de Castro dio voz, sobre todo en la última sección de su libro de poemas Follas Novas (1880), “As viudas dos vivos e as viudas dos mortos”. Este poemario retrata la problemática social de los campesinos pobres, niños huérfanos, emigrantes, viudas, familias abandonadas y mujeres dolientes que lloran la pérdida. Además, la situación dramática de los gallegos que emigraban para América y de sus familiares es el tema de gran parte de los poemas de Rosalía de Castro como “En las orillas del Sar” y “Volved”, donde el emigrante no es un retornado enriquecido que ha tenido éxito en tierras americanas, sino un desarraigado pobre y desgraciado. La obra poética de Castro adquiere una dimensión política porque reivindica la identidad nacional gallega denunciando la colonización e injusticia que padece su región.

[...] her prime concern was to consolidate a separate Galician cultural identity in the face of central government hostility. Rosalía de Castro was the poet of the common man and woman. In Spain and South America, particularly Cuba and Argentina, her name is synonymous with Galicia, its language, and its people. Rosalía de Castro spoke up for the Galician peasant at a time of great social upheaval and the establishment found this hard to forgive (Davies, 1998: 59-60).

⁶⁵ Puesto que esas mujeres solían vestir de negro, se las ha llamado “viudas de vivos”. Encontramos imágenes reales de esas mujeres en el reportaje fotográfico Emigración (1950) donde Manuel Ferrol incluye fotografías de mujeres despidiéndose de los familiares que embarcan hacia América. Otro fotógrafo gallego, Virxilio Vieitez, realizó retratos por encargo de ancianas solas vestidas de negro que se han convertido en un legado testimonial de los años cuarenta. La representación cinematográfica de esta figura se encuentra en el cortometraje de Chano Piñeiro, Mamasunción (1984), donde la protagonista no es una actriz sino una anciana de una aldea, con lo cual Piñeiro consigue plasmar de modo etnográfico a la madre en luto y en una espera prolongada del hijo que debe retornar de la emigración enriquecido.

La sección de Follas Novas, “As viudas dos vivos e as viudas dos mortos”, introduce las mujeres que tienen marido pero se ven obligadas a vivir como si no lo tuvieran convirtiéndose en el símbolo de la nación y la clase subordinada.⁶⁶ En cambio, el par Mujer-Patria de la ideología conservadora y patriarcal del Estado español se basa en una imagen de la patria equivalente a la mujer encargada de velar por los valores nacionales del régimen franquista, la familia y el hogar; una mujer que encarna las virtudes de la castidad y el amor abnegado y que tiene la función reproductora de los hombres de la patria. En Galicia, como señala Helena González, la situación de “la mujer sola de la emigración”, mujeres campesinas que históricamente han padecido las consecuencias de la emigración, se convierte en el tropo de la identidad nacional gallega, subordinada y colonizada, ya que como mujer se le suma su condición cultural oprimida dentro del orden patriarcal.

Paradójicamente el relato nacional encarna esa posición victimista, no heroica, en el cuerpo de la mujer casada y sometida al contrato sexual, [...] el relato de la nación subalterna evidencia la injusticia social y política que sufre la comunidad a causa de una emigración masiva y no deseada, acudiendo a la experiencia de las mujeres que provoca un gran sufrimiento en el emergente sujeto nacional. El sujeto político toma cuerpo en la figura penelopiana de la mujer sola, y feminizándola se hace más comprensible y más patente la injusticia (González, 2012: 96).

La figura mítica de la espera femenina por excelencia es Penélope, quien se mantiene fiel cuidando del hogar en ausencia de Ulises, el rey de Ítaca. Para poder sobrellevar la tristeza Penélope teje un sudario por el día y lo desteje por la noche durante tres años de espera. Rosalía de Castro, en el poema que empieza con el verso “Desde los cuatro puntos cardinales” dentro de En las orillas del Sar (1884), subvierte aquel modelo estereotipado para construir un yo femenino que ya no espera a su Ulises porque ha naufragado y decide participar con su trabajo constante como destino humano (De Castro,

⁶⁶ El poema XIX de Cantares gallegos (1863) es una copla popular heredera de la tradición de las cántigas de desamor, donde ya aparecía la voz de la mujer que adolece de la ausencia del amado a causa de la emigración transatlántica.

1993: 108-109). Asimismo, en el poema del libro V de Follas novas, “Tecín soia a miña tea”, aparece una referencia al mito para aludir a la “viuda de vivo” que se lamenta: “Tecín soia a miña tea, / sembrei soia o meu nabal, / soia vou por leña ó monte” (De Castro, 2002: 192). Pero las condiciones materiales de Penélope de la Odisea (Homero, siglo VIII a.C.) eran diferentes que las de las “viudas de vivos” gallegas que tenían que sobrevivir con recursos limitados y realizar labores duras del campo dado que sus maridos estaban ausentes.

Más tarde en el tardofranquismo, Xosé M^a. Díaz Castro en el poema “Penélope” incluido en Nimbos (1961) alude a la pasividad y la inmovilidad histórica de Galicia equiparándola a la espera estéril y atemporal de la figura de Penélope, como indica el verso: “Un paso adiante i outro atrás, Galiza!” Penélope en este poema es una mujer pasiva y melancólica: “a tea dos teus sonhos non se move. / A esperanza nos teus ollos se esperguiza. / Aran os bois e chove” (Díaz Castro, 2006: 45). Las imágenes de la somnolencia, la lluvia y el tejer por el día y destejer por la noche del personaje mítico remiten a la reiteración cíclica y estéril de Penélope-Galicia. Este poema fue escrito a principios de los sesenta, momento en que empieza a haber un impulso social de resistencia contra el inmovilismo del régimen franquista. De ahí que en el poema la expresión “un paso adiante i outro atrás” se entienda como el cambio de época que se adivina pero que no acaba de llegar. Díaz de Castro emplea la metáfora de la mujer para referirse al atraso y el estatismo de la nación desde una perspectiva existencialista. En cambio, en los poemas de Rosalía de Castro la voz enunciativa es de una mujer de carne y hueso que tiene unos problemas concretos como el dolor causado por el abandono y la dureza del trabajo agrario.

Las relecturas feministas del mito de Penélope subvierten la imagen de la espera sumisa e inútil otorgando voz y humanizando a este personaje mitificado de la tradición

patriarcal.⁶⁷ Rosalía de Castro es el referente para las poetas gallegas de la generación de los noventa que articulan la diferencia identitaria y la expresión del feminismo nacional gallego retomando el par mujer-nación que encontrábamos en las “viudas de vivos” rosalianas. El poema de Xohana Torres “Penélope” terminado con el verso enfático “EU TAMÉN NAVEGAR” (1992: 19) apunta a la toma de conciencia, el inconformismo y la rebeldía de un sujeto que abandona su rol doméstico y pasivo pasando a la acción. Esta Penélope navegante de Torres es la precursora de las Penélopes creadas por otras poetas gallegas como Chus Pato, María do Cebreiro y Olga Novo, que se identifican con el discurso feminista de independencia y autoafirmación del poema pionero de Torres. Asimismo, Helena González plantea que el sujeto de la viuda de vivo que aparece en el libro V de Follas Novas de Rosalía de Castro no es meramente pasivo y abnegado, sino que la enunciación de su propia subjetividad le otorga cierta agencia. Es decir, la viuda de vivo es una mujer que accede a ciertos privilegios tradicionalmente masculinos como la enunciación del discurso y el punto de vista de la subjetividad femenina incluyendo los problemas culturalmente codificados como propios de las mujeres. No obstante, sus circunstancias relacionadas a cuestiones de género, nación y clase la incapacitan para la liberación deseada que sí consigue la Penélope del poema de Torres.

[...] una lectura atenta al libro V, especialmente si se lee como una arquitectura de la espera, nos muestra viudas que desean e intentan cambiar su situación, eso sí, sin los recursos del héroe. Las viudas buscan soluciones dolorosas a su espera: el suicidio y la emigración, ambas resueltas como fracaso (González, 1995: 105).

⁶⁷ A finales del siglo XX una de las estrategias feministas es la revisión de personajes míticos como Penélope, Antígona, Medusa o Medea para construir una identidad femenina otra y rescatar la experiencia y la voz femenina silenciada. Un poema pionero es “Pénélope” (1961) de la norteamericana Dorothy Parker y una relectura más reciente es la novela Penélope y las doce criadas (2005) de la canadiense Margaret Atwood, que retoma el episodio violento en que Odiseo ordena matar a las criadas de Penélope acusadas de haber tenido relaciones con los pretendientes. En el contexto del Estado español encontramos poemas como “Penélope” en Los motivos de Circe (1988) de Lourdes Ortiz; “Carta a un desterrado” en Variaciones en clave de mí (1993) de Claribel Alegría; “Penélope” (1993) de Isabel Rodríguez Baquero; “Penélope” en Fémína (1996) de Myriam Fraga; “A Redeira” (1997) de Marilar Aleixandre; etc.

A partir de la década de 1960, las políticas económicas y migratorias del desarrollismo franquista, la reconversión agraria, el paro y el abandono del campo promueven la emergencia en la literatura gallega de otra figura representativa de la separación y la espera de un familiar a causa de la emigración:

[...] una figura bien diferente [a la “viuda de vivo”] por edad y contexto, la “huérfana de viva”, una experiencia que gana visibilidad con la emigración gallega hacia Europa de mediados del siglo XX, y que en la literatura gallega se ha retratado con la adolescente Maxa, la protagonista del Bildungsroman femenino Adiós, María (1971) de Xohana Torres (González, 2012: 97).

Por tanto, mientras las obras que trataban la temática de la diáspora gallega en América tenían como metáfora de la nación subalterna a la viuda o a la madre que esperan al marido o al hijo desplazados, durante los años del desarrollismo aparece la voz de la hija que espera a la madre emigrada a Europa.⁶⁸ Esta figura literaria responde a una realidad del momento histórico, ya que en 1975 el número de mujeres emigrantes del Estado español que salían a trabajar a Alemania llegó a un 39,4% (Cagiao Vila, 2008: 5). Las mujeres que emigraban masivamente hacia Europa junto con sus maridos a menudo dejaban a sus hijos en el lugar de origen al cuidado de algún familiar como abuelas, hermanas o hijas mayores.

Adiós, María (1971) entronca con la tradición de ciertos textos rosalianos que expresaban las repercusiones de la emigración en las relaciones familiares desde la perspectiva de las mujeres. Es una novela de iniciación o de formación truncada que se ambienta en la época del desarrollismo y la emergencia de la sociedad de consumo. María Briz, Maxa, pertenece a una familia obrera de los suburbios de Vigo proveniente del campo que se ve forzada a emigrar para escapar de la pobreza. Con la llegada de los autobuses se cierra la compañía de tranvías de Vigo en 1968 y el padre de Maxa pierde su

⁶⁸ Rosalía de Castro en el poema V de “As Viúdas dos vivos e as viúdas dos mortos” también hacía una mención a los que quedaban en Galicia huérfanos de vivos como se ve en estos versos: “Este vaise i aquel vaise, / e todos, todos se van, / Galicia, sin hombres quedas / que te poidan traballar. / Tes, en cambio, orfos e orfas / e campos de soledad, / e nais que non teñen fillos / e fillos que non tén país. / E tes corazóns que sufren / longas ausencias mortás, / viúdas de vivos e mortos / que ninguén consolará” (De Castro, 2002: 184).

trabajo con lo cual él y su mujer deben emigrar a Francia. En un largo monólogo Maxa relata cómo, a partir del abandono de sus padres, sufre la soledad, la desestructuración familiar, la miseria económica y la dificultad para estudiar. Esta novela muestra la posición subalterna de la hija de emigrantes no solo por pertenecer a la clase obrera, sino por ser la mujer de la familia, ya que debe hacerse cargo de su hermano pequeño, de sus abuelos y de las tareas domésticas. María Ruido en La memoria interior también hace una referencia al conflicto originado por su condición de mujer dentro de la familia –“Y todas las contradicciones, y todas las dificultades de ser la más pequeña, de ser una mujer y de no responder a las expectativas”–. No obstante, su posición es distinta a la de Maxa porque cuando la madre de Ruido salió a Alemania para trabajar ella tenía un año y era la menor de sus hermanos:

[...] mis hermanas mayores en realidad son las que hicieron de madre porque mi hermana mayor me llevaba a mí veinte años y está muerta también. La que vive ahora me lleva a mí quince años y yo tengo una relación con mi hermana de madre. O sea, llego a España después de haber estado en Marruecos y llamo a mi hermana, no llamo a mi madre porque realmente mi madre es una especie de abuela.⁶⁹

La situación que vive la protagonista de Adiós, María es representativa de la realidad social del momento: el desamparo de muchas jóvenes que se quedaban huérfanas de viva a causa de la emigración de sus padres. Los condicionamientos de clase y de género hacen que Maxa tenga que renunciar a sus estudios, a un trabajo de secretaria y a la socialización con jóvenes de su edad. Así pues, esta huérfana de viva experimenta la entrada en el mundo adulto sin capacidad de emancipación y termina escribiendo su propia vida impregnada por el sentimentalismo de las novelas rosa de la sociedad de consumo de los años sesenta. El desarrollo de Maxa como escritora y la toma de conciencia de su identidad subalterna vienen motivados por la falta de comunicación real con la madre a quien Maxa le escribe unas cartas que no le puede enviar y que sustituye por otras que se

⁶⁹ Entrevista personal a María Ruido el 8 de julio de 2015.

componen de frases formularias como “queridos país, dous puntos, estamos ledos por recibir as vosas...” / “queridos país, por aquí estamos ben a Dios gracias” (Torres, 2001: 152).

María Ruido en su video ensayo también recurre al género epistolar, la narración se articula a partir de una carta privada que escribe la autora a su madre. Además, Ruido hace mención de las cartas que sus padres les enviaban a ella y a sus hermanos desde Alemania, que estaban escritas en castellano y seguían un esquema formulario: “‘Queridos hijos, dos puntos, sólo dos palabras para deciros que estamos bien.’ [...] Entonces no entendía por qué os empeñabais en escribir en castellano”. El idioma gallego ha sido conservado históricamente por las clases populares de zonas rurales de Galicia, mientras la clase burguesa ha optado por asumir el castellano para los documentos oficiales, la alta cultura y la educación. Igualmente, el sistema educativo franquista infundió el ideario Nacional Católico de la unidad y uniformidad de España promocionando una lengua, historia y religión únicas.⁷⁰ Mientras en la novela de Torres no se tiene en cuenta la realidad del uso de la lengua en Galicia durante el franquismo, el video ensayo de Ruido apunta a que el discurso de la identidad cultural gallega se fundamenta en el par nación/clase, porque la lengua de comunicación oral de los padres es el gallego mientras la que usan para las cartas más convencionales, es el castellano.

La novela Adiós, María tiene un final abierto, termina cuando Maxa se está recuperando de la anemia, y Xohana Torres en su poema posterior “Penélope” hace que la mujer que espera salga a navegar. En cuanto a la espera de María Ruido no es sumisa ni pasiva, no se trata de la mujer en luto sufriente ni de la mujer que se evade a través de la

⁷⁰ La dictadura franquista desmanteló el proceso de modernización iniciado por la Segunda República que incluía la plurinacionalidad del Estado y el reconocimiento de lenguas de las naciones históricas como Galicia y de la competencia de las regiones para gestionar la enseñanza en sus lenguas. De modo que los sucesos históricos frenaron el desarrollo de este modelo educativo. Por ejemplo, el Estatuto de Galicia no pudo ser votado a causa del estallido de la guerra civil, pero el del País Vasco se votó cuando la guerra había comenzado, el 30 de octubre de 1936.

novela rosa, sino que una vez es mayor adquiere agencia (en tanto que hija y artista) y decide emprender el mismo viaje que sus padres para combatir la desmemoria sobre las vidas y familias rotas por el exilio económico desafiando así a “la mirada impune de las estatuas” (La memoria). La realidad de Ruido es diferente de la de Maxa quien ve truncado su proyecto de emancipación por tener que hacerse cargo de la familia dada su posición subordinada en el contexto de la sociedad patriarcal. Ruido sí ha tenido acceso a los estudios universitarios y al capital cultural, con lo cual ha disfrutado de las herramientas para adquirir conciencia de su condición de huérfana de viva como resultado de las políticas migratorias y para realizar un video-viaje que cuestiona la desmemoria sobre el pasado familiar y nacional.⁷¹

3.2. Revisión del tropo del sacrificio materno

La separación entre la esfera pública y la privada del hogar da lugar a la división genérica del trabajo asignando a las mujeres las actividades relacionadas con el cuidado de la familia y a los hombres la actuación en el ámbito público. De ahí que las mujeres tradicionalmente se hayan especializado en los roles reproductores como madres y responsables del bienestar familiar y los hombres en los productores como trabajadores remunerados y proveedores del sustento económico al hogar.⁷² En la construcción cultural

⁷¹ La teoría de los campos de Pierre Bourdieu (1995) analiza el campo cultural dentro del cual hay otros subcampos como el artístico (literatura, cine, música, etc.) que se rigen por leyes autónomas aunque participen heterónomamente de otros campos (económico, político, etc.). El campo cultural no es un mundo aparte, sino que son proyecciones del mundo social como en la tesis marxista sobre la superestructura como reflejo ideológico. Además, es el capital que poseen los agentes lo que les permite participar en un determinado campo social como el artístico o el intelectual.

⁷² Las posiciones de sujeto desde la infancia se asocian a funciones maternas o paternas. Nancy Chodorow en Reproduction of Mothering (1976) desarrolla la lectura que hace Melanie Klein de Freud y argumenta que el lazo más duradero de la niña con la madre durante la fase pre-edípica influye en la formación de la personalidad más dirigida al cuidado y a las relaciones interpersonales, una actitud que heredan las hijas y que reproducen cuando son madres. Chodorow intenta demostrar que la división sexual del trabajo y la responsabilidad de las mujeres en el cuidado de los hijos, se fundamenta en que las madres sociales garantizan que sean las mujeres las reproductoras del sistema por criar y educar. Así pues, las hijas asumen el rol de madre social y no los hijos, que aprenden que la masculinidad es representada por el padre

de la maternidad en Occidente, el modelo de la buena madre ha sido representado por la figura de la Virgen María, una mujer de moral superior que sacrifica sus propios deseos por el bien de su familia. Pero este ideal de madre y esposa confinada al hogar se identifica con las mujeres privilegiadas de la burguesía sin tener en cuenta las circunstancias derivadas de la clase social que ocupa la madre, si es pobre o forma parte de una minoría. La madre de la autora de La memoria interior, Dolores Ruido, tiene la doble condición de mujer y emigrante de clase trabajadora, es decir, al no disponer de recursos económicos suficientes su rol no se limita a las funciones propias de su sexo según las normas patriarcales como la de ser madre. Desde el siglo XIX la consolidación del nuevo orden social basado en la industrialización y el capitalismo comporta unos cambios en la familia obrera que originan un conflicto entre la posición de mujer trabajadora y el modelo de madre y “ángel del hogar” de la ideología burguesa.⁷³ Además de los trabajos remunerados tradicionales que las mujeres venían desempeñando como la agricultura y la ganadería, aparecen nuevas ocupaciones profesionales en los talleres textiles y las fábricas. A pesar de la idea dominante de que las mujeres siempre han formado parte de un ejército de reserva en el mercado laboral, economistas como Diane Elson y Ruth Pearson (1981) señalan que en los países industrializados “el Estado y el capital construyen a la mujer como ‘mano de obra’ y la libran de las relaciones patriarcales” (McDowell, 2000: 198). En el caso del Estado español, estudios historiográficos recientes desmontan con datos la creencia de que las obreras de los siglos XIX y XX eran mujeres jóvenes y solteras. Para ello se basan en la evidencia de que la actividad laboral femenina ha sido ocultada en los censos y padrones:

ausente, lejano e inaccesible en la crianza, y reprimen las cualidades asociadas a la madre, lo socialmente considerado femenino.

⁷³ A mediados del siglo XIX en España, la alfabetización de las mujeres y su entrada en el trabajo industrial hicieron que los liberales se interesaran por la importante labor social de las mujeres y la necesidad de una educación que las orientara a su papel de esposa y madre. La escritora conservadora Pilar Sinúes de Marco, preocupada por la educación moral de la mujer, defendió la separación de lo público y lo doméstico en obras como El Ángel del hogar (1859). En este manual moralista y pedagógico que tuvo gran difusión en su época, Sinúes exalta el orden católico tradicional y el ideal de domesticidad femenina frente a la amenaza de la modernidad.

[...] la presencia de hijos menores de diez años en el hogar no solo no actuaba de manera significativa sobre la actividad femenina, sino que la actividad de las madres podía ser más alta que la de quienes no tenían hijos, apuntando a la necesidad económica como factor relevante (Pérez-Fuentes y Borderías ctds. en Bayona, 2007).

El abandono del hogar de las obreras para ir a trabajar preocupó al establishment político, la intelectualidad y la opinión pública. Por eso a principios del siglo XX se intenta cambiar la actitud de las mujeres hacia el trabajo remunerado mediante reformas sociales y la exaltación de los roles femeninos de madre y esposa. A pesar de que las reivindicaciones de las izquierdas y del feminismo se recogen en la constitución republicana de 1931 con artículos que plantean el principio de igualdad entre los sexos, la hostilidad hacia la incorporación de la mujer al trabajo permanece hasta la guerra civil.⁷⁴

“El discurso de la domesticidad y el mito de la maternidad” que se afianzan durante el siglo XIX (Moreno y Abad, 2004: 25) continuarán prevaleciendo durante el primer tercio del siglo XX, a pesar de los avances políticos de la II República, y durante la Guerra Civil, en la que tanto la República como los sublevados harán uso del mito de la madre para movilizar, de una forma u otra a las mujeres (Ramblado Minero, 2006: 22-23).

El bando franquista, con una postura ideológica sostenida desde hace años por la Iglesia y los conservadores, tras ganar la guerra glorifica el rol tradicional de la mujer en el hogar y veda el trabajo femenino remunerado por medio de leyes disuasorias y de la propaganda. El ideal de domesticidad de la mujer en la España franquista es regulado por textos legales como el Decreto de 9 de marzo de 1938 en el Fuero del Trabajo, donde se lee: “En especial prohibirá el trabajo nocturno de las mujeres y niños, regulará el trabajo a domicilio y libertará a la mujer casada del taller y de la fábrica” (Navarro Oltra, 2015: 104). También una Orden del 27 diciembre del mismo año insiste en esta idea: “La tendencia del Nuevo Estado es que la mujer dedique su atención al hogar y se separe de los puestos de trabajo” (2015: 104). Posteriormente, en 1946 la Ley de Ayuda Familiar

⁷⁴ Para un análisis detallado de las consideraciones hacia el trabajo femenino por parte de mujeres republicanas durante el periodo de la Segunda República, pueden consultarse las obras de Mary Nash, Mujer y movimiento obrero en España, 1931-1939 (1981) y Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936) (1983).

penaliza al asalariado con la pérdida del plus familiar si su esposa trabaja. Asimismo, el régimen implementa medidas para fomentar que las mujeres que necesitan trabajar se casen y permanezcan en el ámbito doméstico como dotes, subsidios, descuentos y premios a las madres de familias numerosas. La organización falangista la Sección Femenina,⁷⁵ también se dedica al adoctrinamiento y la reeducación de la mujer para que acepte la maternidad y las tareas del hogar como sus funciones sociales primordiales, por medios como el decreto de 1939 por el cual se hace obligatoria la asignatura “Ciencia Doméstica”. De modo que el trabajo femenino remunerado únicamente es aceptable en aquellas mujeres de condición pobre que sufren una grave necesidad económica y que no tienen más remedio para subsistir y sostener su familia.

En los primeros años del franquismo la población entiende el trabajo como un medio de supervivencia en una situación de pobreza, pero el cambio progresivo de mentalidad hace que esta necesidad se vaya sustituyendo por un deseo de mejora económica y de ascenso social. En los países en proceso de industrialización, la ideología liberal-burguesa ensalza el valor del trabajo como un medio para el bienestar económico, frente al inmovilismo y la tradición que fomentaba la Iglesia católica. Por un lado, en el Estado español durante el periodo aperturista del desarrollismo, sigue vigente el patrón de mujer-madre como perfecta ama de casa, cuya función principal es la de productora/reproductora. Por otro lado, la mejora de las condiciones socioeconómicas a nivel internacional y la transición de la autarquía a la sociedad del consumo, el turismo y la emigración traen consigo transformaciones en las relaciones de género como la ampliación

⁷⁵ La Sección Femenina se fundó en junio de 1934 bajo la dirección de Pilar Primo de Rivera para realizar tareas de propaganda y recaudación de fondos. Durante la guerra, la Sección prestaba apoyo en la retaguardia sin participar en la lucha armada, después se convirtió en un dispositivo de control social destinado a formar a las mujeres de la nueva España en los valores católicos y domésticos. Rosario Sánchez López hace un estudio histórico sobre la Sección Femenina en Mujer española, una sombra de destino en la universal: trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977) (1990).

de perspectivas profesionales para las mujeres.⁷⁶ Esta situación ambivalente de la mujer en el tardofranquismo hace que el 15 de julio 1961 la Sección Femenina presente a las Cortes la Ley de Derechos Políticos con el objetivo de adaptar su discurso sobre la domesticidad a las necesidades del proyecto desarrollista. Pilar Primo de Rivera defiende la nueva Ley ante las Cortes sin renunciar a los principios fundamentales del Movimiento alegando que es una necesidad y no un derecho para las mujeres:

¡Qué más quisiéramos que el salario del hombre fuera lo suficientemente remunerador para que la mujer, sobre todo la casada, no tuviera que trabajar por necesidad! Yo os aseguro que si la vida familiar estuviera suficientemente dotada, el 90 por 100 de las mujeres no trabajarían. [...] Pero hay numerosas familias que no sólo en España sino en el mundo no pueden prescindir del trabajo de la mujer precisamente para que la atención y la educación de los hijos, fin primordial del matrimonio, sean suficientes (Primo de Rivera, 1961: 31).

El trabajo de las mujeres obreras es reconocido por el régimen a partir de la modernización económica y el proceso liberalizador de la década de 1950, pero no como una opción personal ni como un derecho, sino como contribución imprescindible para la subsistencia familiar. La generación de mujeres nacida entre 1930 y 1950 “se hizo adulta con los Planes de Desarrollo y cuidó de la infancia y adolescencia de sus criaturas en plena mutación de los hogares en centros de consumo” (Moreno Sardà, 1988: 86). Es decir, las madres de esa generación, atraídas por la publicidad, el cine y los seriales radiofónicos, aspiraban a mejorar las condiciones de vida de sus familias y su prioridad era a menudo pagar los estudios de los hijos para asegurar su promoción profesional. En este contexto, Dolores Ruido representa una maternidad más allá del par binario de la buena y la mala madre de la ideología dominante burguesa que no tiene en cuenta factores como las limitaciones económicas y el rol de las mujeres en la producción capitalista. Dolores renuncia a permanecer con sus hijos, a su papel de madre, auto-sacrificándose

⁷⁶ A pesar de la resistencia a la modernización en cuestiones de género y el deseo de mantener la domesticidad y el ideal católico femenino, sí se produce un cambio en el modelo de mujer durante la década de 1960. Se da una transición de la mujer como productora y reproductora propia de la etapa autártica a la mujer consumidora de la etapa desarrollista (Morcillo, 1999: 51-69).

precisamente porque quiere que sus hijos disfruten de mejores oportunidades de bienestar. Así pues, la ausencia de la madre en la infancia de María Ruido, tal como se sugiere en La memoria, desenmascara la impostura de la institución familiar franquista basada en un ideal de comportamiento materno que no se ajusta a la realidad, especialmente de los colectivos sociales subalternos y/o de los vencidos.

El régimen franquista consideraba las prácticas laborales femeninas como una subversión moral y una amenaza para la familia, ya que la misión de las mujeres era la maternidad institucionalizada como modo de transmitir y perpetuar los valores tradicionales. De ahí que la ideología del nacionalcatolicismo sacralizara la maternidad y el espíritu de sacrificio, dolor y martirio que encarna la figura de la Virgen María. La construcción de la maternidad en Occidente se identifica con la sublimación de la *Mater dolorosa*, una imagen icónica basada en la perversión socialmente normalizada del masoquismo o el sufrimiento en el placer que funciona para manipular y explotar a las mujeres: “This coded perversion, this close combat between maternal masochism and the law, has always been used by totalitarian regimes to enlist the support of woman, indeed, quite successfully” (Kristeva y Goldhammer, 1986: 150).

Dado que el ideal de la madre franquista proporcionaba cierta legitimidad, durante la dictadura en España muchas mujeres asumieron el rol de la madre arquetípica, cuya perfección estriba en la abnegación y la capacidad de sacrificio por la familia, como una figura nutricia que se entrega incondicionalmente a los hijos. El tropo del sacrificio materno y de la separación con el hijo o la hija se popularizó en el melodrama familiar del cine de Hollywood de las décadas de 1930 y 1940, que iba dirigido a una audiencia femenina y reforzaba los ideales patriarcales sobre la maternidad. Mary Anne Doane en The Desire to Desire (1987), señala que el melodrama materno es el subgénero más representativo del “woman’s film”, ya que es el que mejor retrata el sufrimiento y los

conflictos que genera la posición social de las mujeres en el sistema patriarcal.⁷⁷ Durante la Gran Depresión la variante del melodrama de sacrificio de la madre por sus hijos, introduce elementos del conflicto de clase y de la supervivencia económica. En películas como Stella Dallas (King Vidor, 1937), The Old Maid (Edmund Goulding, 1939) y To Each His Own (Mitchell Leisen, 1946), el argumento gira en torno a una madre que entrega su hijo o hija a otros para asegurarle un bienestar económico (Haskell, 1999: 24). Por ejemplo, Stella (Barbara Stanwyck) que protagoniza Stella Dallas, es una madre de clase trabajadora que opta por renunciar heroicamente a la relación con su hija a cambio de facilitarle el ascenso de clase social y las oportunidades de las que ella no disfrutó. La escena final del filme crea un efecto melodramático apelando al sufrimiento y al placer de la audiencia transmitiendo el mensaje que el sacrificio de la madre –convertirse en espectadora ausente de los triunfos de la hija– desencadena en un final feliz: “Her sacrifice, her very absence from the scene, nevertheless insures her transformation into an Ideal of Motherhood” (Doane, 1987: 78). Stella es castigada por no cumplir con el modelo de madre de clase alta que representa la mujer de su ex esposo, así pues, en este filme se naturaliza la idea burguesa y patriarcal de que la hija será más feliz con la madre de clase alta. Además, el modo en que se representa la clase trabajadora hace que lo deseable sea abandonar tal posición.

Looking from outside the system, however, it appears that the mother-daughter separation was necessary, first because it was enjoyed too much by the participants, second because it was outside male control, and finally because being upper class is better than being working class (Kaplan, 2013: 170).

⁷⁷ La teoría fílmica feminista de la década de los setenta y los ochenta (Haskell, 1974; Cook, 1983; Doane, 1987), denomina “Woman’s film” a una serie de películas de Hollywood de los años treinta y cincuenta que van dirigidas especialmente a una audiencia femenina y tratan asuntos que afectan a las mujeres como la familia y la maternidad desde el punto de vista de la protagonista. Se ha tendido a equiparar equivocadamente el cine de mujeres con el melodrama familiar clásico de Hollywood, pero como señala Doane, el cine de mujeres no es un género en sí mismo: “it is crossed and informed by a number of other genres or types –melodrama, film noir, the gothic or horror film– and finds its point of unification ultimately in the fact of its address” (Doane, 1987: 284).

La insistencia en el amor y el sacrificio materno en el cine de Hollywood de las décadas de 1930 y 1940 se explica por factores como los cambios históricos del rol de las mujeres en la sociedad norteamericana del momento y la influencia de la ideología liberal materialista: “The spectacle of perverted child-love is one such image, as are the American obsession with money, status, social climbing and its epiphenomenon, the faux pas” (Haskell, 1999: 29). A finales de la Segunda Guerra Mundial la mayor independencia de las mujeres y su intervención en la producción se vieron como una amenaza porque ellas tomaban los puestos de trabajo de los hombres, pero sobre todo se temía que pudieran dejar el hogar desatendido al irse a trabajar (Haskell, 1999: 29). El propósito del melodrama de sacrificio materno era representar las repercusiones negativas del abandono del rol femenino en la sociedad patriarcal, como el peligro de sufrir la separación materno-filial. De ese modo se pretendía inspirar la reinscripción de las mujeres en la esfera doméstica y preservar la institución de la familia nuclear.

Según Thomas Elsaesser (1972) y Peter Brooks (1976), el melodrama ancorado en el marco de las relaciones familiares implica una lectura privada y emocional de las transformaciones sociales. Para Elsaesser, se trata del resultado de la interiorización de conflictos de clase que se convierten en luchas personales de los individuos, lo cual hace que el género sea ambiguo porque está entre la denuncia social y el escapismo (1991: 72). Por su parte, Brooks describe el melodrama literario como una modalidad de representación, “the mode of excess”,⁷⁸ y un producto de la transición de la aristocracia a la burguesía, cuando la moralidad de la iglesia y la monarquía pierde su autoridad para organizar la vida cotidiana. El melodrama cumple la función de reinstaurar unos valores

⁷⁸ Peter Brooks considera que el melodrama es el modo de expresión fundamental de la literatura moderna, más concretamente de la novela realista de autores como Balzac. La característica principal de la estética del exceso del melodrama es la dramaturgia de la hipóbole, el exceso, la emergencia de lo reprimido o la manifestación de los conflictos de una experiencia vital: “This is the mode of excess: the postulation of a signified in excess of possibilities of the signifier, which in turn produces an excessive signifier, making large but unsubstantiable claims on meaning” (1976: 199).

morales compartidos para llenar el vacío que deja la destrucción del sistema de creencias y los esquemas morales del Antiguo Régimen, en la nueva articulación social en que se valoriza la virtud y la bondad individuales (Brooks, 1995: 14-15). También se ha interpretado el melodrama como un intento narrativo de proteger el *statu quo* y la visión tradicionalista de la sociedad ante una experiencia humana alienada por la explotación y deshumanización inherentes al sistema industrial capitalista: “The melodramatic mode thus took on an intense quality of wish-fulfillment, acting out the narrative resolution of conflicts derived from the economic, social, and political spheres in the private, emotionally primal sphere of home and family” (Williams, 1984: 4).

En el melodrama la heroína víctima de esos conflictos encarna la superioridad moral y los estereotipos femeninos de pureza, virtud, pasividad, abnegación, sumisión, etc. A pesar de que los recursos narrativos del melodrama suelen celebrar la madre idealizada desterrando a la real, reflejan la posición subordinada del sujeto femenino en el seno de la familia y la sociedad patriarcal. En La memoria el *pathos* (del griego *pathema*, emoción)⁷⁹ gira en torno a la separación madre e hija y al tema del sacrificio materno, por eso se puede considerar que este video ensayo, sin tratarse de cine de género, subvierte algunos elementos del melodrama materno convencional como hacen las directoras feministas de la década de los setenta y los ochenta.⁸⁰

For all its masochism, for all its frequent devaluation of the individual person of the mother (as opposed to the abstract ideal of motherhood), the maternal melodrama

⁷⁹ El “pathos” se refiere a la experiencia de pena y sufrimiento, en el cine es el mecanismo de comunicación que apela a las emociones de la audiencia. De acuerdo con Mary Ann Doane, el término “pathos” se encuentra en la raíz etimológica de “sympathy” y “empathy”, conceptos que se asocian a la construcción cultural del comportamiento apropiado de las mujeres en su relación con los otros (Doane, 1987: 94).

⁸⁰ Por un lado, Elsaesser (1972) señala que lo melodramático es una “modalidad de la imaginación” intermedial que atraviesa diferentes épocas, géneros y medios, es decir, toma diferentes formas artísticas y en diferentes periodos históricos. Elsaesser hace un estudio diacrónico de las constantes estructurales y estilísticas en el melodrama familiar de Hollywood de los años cuarenta y sesenta vinculándolo a la novela europea del siglo XVIII porque considera que ambos manifiestan la imaginación melodramática. Por otro lado, la crítica feminista Lucy Fisher en Cinematernity: Film, Motherhood, Genre (1996), hace un estudio de las representaciones de la maternidad organizadas por géneros incluyendo otros modos cinematográficos más allá del melodrama materno, entre ellos el documental y el cine experimental.

presents a recognizable picture of woman's ambivalent position under patriarchy that has been an important source of realistic reflections of women's lives. This may be why the most effective feminist films of recent years have been those works [...] that work within and against the expectations of female self-sacrifice experienced in maternal melodrama (Williams, 1984: 23).

En este fragmento, Linda Williams se refiere a películas vanguardistas y experimentales como Jeanne Dielman (1975) de Chantal Akerman que ofrecen un discurso alternativo de las narrativas del melodrama convencional y cuestionan los ideales conservadores patriarcales como la reinscripción de las mujeres en el ámbito doméstico. Por ejemplo, el hiperrealismo y la representación del tiempo real de Jeanne Dielman o la combinación del cinema verité/video doméstico y el melodrama de Daughter Rite (Michelle Citron, 1980).⁸¹ María Ruido considera necesarias unas herramientas deconstruccionistas contra la ideología dominante y sus representaciones audiovisuales, pero en La memoria no emplea la retórica desestética del contra-cine feminista de forma ortodoxa. La práctica videográfica de Ruido es “una búsqueda de placer visual menos homogénea y edípicamente reglamentada y reduccionista” que logre “corporeizar las experiencias y romper los relatos a través de la evidencia de la subjetividad y la discontinuidad” (Ruido, 2004: 266). La autora hereda de las cineastas del feminismo de la igualdad tanto la revisión del melodrama como el rechazo de la clausura del texto y de la intención realista del documental, pero supera la limitadora posición antirrealista de la teoría y la práctica fílmica de los setenta. Por ejemplo, la aproximación que hace Ruido al tema del sacrificio de la madre para facilitar que los hijos salgan de la clase trabajadora, prioriza la observación activa del proceso emocional por encima de la identificación fácil.

⁸¹ Las prácticas políticas de la representación de las feministas de la segunda ola se basaron en las aportaciones teóricas de la “destrucción de los códigos del placer visual y narrativo” (Laura Mulvey, 1975) y la producción de un “contra-cine feminista” (Claire Johnston, 1973). Lo que Giulia Colaizzi (2007) llama la “des-estética cinematográfica” y la “des-naturalización” de la imagen fílmica que modifican las relaciones entre texto y espectador/a por medio de unas estrategias textuales antirrealistas subvirtiendo los modos de representación institucional de la ideología burguesa y patriarcal.

En la entrevista que realiza la autora a sus padres grabada en Pidre (Ourense), hay un empleo expresivo de la cámara que rompe con el encuadre convencional. Es una entrevista frontal con cámara fija y con *zooms* que ponen énfasis en la expresión del rostro de su madre, Dolores Ruido, cuando reacciona a las preguntas que le hacen María Ruido y su hermana. El padre, Manuel López, está más tiempo fuera de campo que la madre incluso cuando se escucha su voz, ya que él da respuestas completas y proporciona información aparentemente objetiva sobre su experiencia en Alemania como emigrante laboral. En cambio, Dolores aparece más tiempo dentro de campo durante la entrevista, así como también vemos los planos de su rostro en una puesta en abismo en las pantallas de la sala de edición. La madre no articula una respuesta completa que cabría esperar en un documental histórico clásico sino que rehúye a contestar a las preguntas.⁸² Los silencios, la expresión contrariada y la mirada esquiva de Dolores evoca la huella emocional de la experiencia que excede a la articulación narrativa del relato. Además, la deficiencia de un lenguaje que exprese las emociones que despierta la separación y el debilitamiento de los lazos familiares es un producto más de las condiciones sociales, ya que la capacidad de racionalizar y verbalizar las propias emociones depende del capital cultural adquirido. La socióloga Eva Illouz, a partir de la analogía con el concepto de Bourdieu de la competencia cultural, propone la existencia de la competencia emocional –“the capacity to display an emotional style defined and legitimized by the main actors in that field, namely psychologists and mental workers” (Illouz, 2008: 210). Illouz considera que la desigualdad

⁸² Muchas feministas se dieron cuenta de la potencialidad que tiene el testimonio oral para recuperar la voz de las mujeres y liberarlas de sus experiencias de opresión dentro del sistema patriarcal. Sin embargo, también notaron las dificultades que entraña la expresión honesta de las mujeres. Las aproximaciones feministas a la historia oral han señalado que las mujeres al no estar acostumbradas a hablar en público, tienen más dificultades para adoptar el modo performativo. Además, se callan cuando su experiencia no cumple con las expectativas sociales sobre el comportamiento de las mujeres. De acuerdo con Kristina Minister, el discurso oral de las mujeres se asocia a la intimidad y la subjetividad, ellas ofrecen una respuesta emocional de los eventos, ya que no son propensas a afirmar su autoridad. En cambio, el registro de la entrevista es convencionalmente masculina, despersonalizada, lineal, cronológica y objetiva (Minister, 1991: 30).

de clase tiene que ver con la articulación de la vida emocional, ya que la función del capital emocional se asemeja a la del capital cultural que favorece el acceso a beneficios sociales como el ascenso profesional.

En esta entrevista a Dolores Ruido se observa que el testimonio está atravesado por sentimientos en conflicto, lo cual se transmite a través de la comunicación no verbal, el gesto, la mirada y los silencios. Estos son registros que a menudo encontramos en el modo melodramático y que son elocuentes sobre las emociones y el drama interior de los personajes: “[...] the melodramatic discourse aims to do what Brooks claims psychoanalysis accomplishes in relation to the unconscious –to recover for meaning what is outside meaning. Gesture, music, and *mise-en-scène* are deployed to represent that which is unrepresentable –the ‘ineffable’” (Doane, 1991: 296). El género melodramático pone en escena el sufrimiento de las mujeres que se suele descartar en otros géneros cinematográficos. El conflicto interno y lo reprimido se inscriben en el cuerpo de las protagonistas, es decir, el mensaje emocional no puede ser expresado verbalmente pero sí a través del síntoma corporal. De modo que en el melodrama la voz de las mujeres que el patriarcado reprime, retorna sintomáticamente a través de marcas estilísticas como la música, el *mise-en-scène*, argumentos dramáticos, emociones y espectáculo hiperbólico. El silencio, según Hélène Cixous, es la huella de la histeria: “silence is the mark of hysteria. The great hysterics have lost speech, they are aphonic,[...] their tongues are cut off and what talks isn’t heard because it’s the body that talks and man doesn’t hear the body” (Cixous, 1981: 49). Además, en el contexto del dominio colonial la situación de la mujer es aún más problemática: “Si en el contexto de la producción colonial el subalterno no tiene historia y no puede hablar, el subalterno como femenino está aun más profundamente en tinieblas” (Spivak, 2003: 328).

María Ruido pone atención en esta entrevista a los registros no lingüísticos y al silencio, sin yuxtaponer una banda sonora a la imagen para subrayar las emociones que pueda tener la madre.⁸³ Aunque el papel de la música en el documental sirve para reforzar la historia que se cuenta y guiar emocionalmente a la audiencia, las opciones para usar música en la entrevista son limitadas, a diferencia del terreno de la ficción que no requiere de la austeridad del cine de lo real.

Las entrevistas filmadas pueden caracterizar mejor a las personas que las impresas porque, además de ofrecer un testimonio verbal (lo que se dijo durante la entrevista), sacan a relucir los múltiples modos con los que se expresa el cuerpo humano y que convierten a la comunicación interpersonal en un texto tan rico y emocionante (Plantinga, 2007: 58).

En la entrevista a Dolores y a Manuel se omite la música no diegética que ha sido comúnmente empleada en el melodrama como modo de expresión del discurso reprimido de la mujer. En La memoria las canciones que aportan referencias intertextuales aparecen estratégicamente en los créditos, pero no tienen relevancia narrativa ni producen efecto dramático, sino que siguen el modelo contrapuntístico crítico del cine soviético. La banda sonora que aparece a lo largo del video es una música electrónica que se confunde con el ruido de la maquinaria de la fábrica, con lo cual la autora subvierte el papel fundamental que el uso afectivo de la música suele tener en el modo melodramático del cine (como la misma raíz del término indica, *melos*: música). Pero la música electrónica que Ruido superpone en el video sí tiene el propósito de potenciar el estado de ánimo generado por la imagen, la música funciona de contrapunto de las imágenes y el discurso emotivo de la voz en *off*. La banda sonora enigmática y perturbadora de La memoria es el resultado de una mezcla de sonido directo de la fábrica y de la pieza “The Right To Copy” de Anton

⁸³ Como afirma Elsaesser, la música en el melodrama tiene valor funcional y temático, es “subjective, programmatic. But because it is also a form of punctuation [...], it is both functional (that is, of structural significance) and thematic (that is, belonging to the expressive content) because used to formulate certain moods” (1972: 74).

Ignorant,⁸⁴ que comparten las mismas frecuencias y la cadencia. Este empleo creativo del sonido que realiza Ruido recuerda la mezcla del sonido de un motor en marcha y un violonchelo que realizó Jean-Luc Godard en Je vous salue, Marie (1985), no es gratuito que este director sea una de las referencias cinematográficas de la autora. El efecto que produce la fusión de los sonidos sintetizados generados con ordenador de “The Right To Copy” y del sonido de las máquinas de la fábrica Carbone A. G. es que la música no parezca impuesta de forma rígida sobre la imagen porque se incluyen los sonidos directos del entorno (el ruido mecánico y el ruido natural de la lluvia). Con la banda sonora que imita y reproduce el ruido ambiente alienador de la fábrica, se mantiene la presencia aplastante de ese lugar de trabajo que constituye el *leitmotiv* del video y se consigue transmitir un estado de ánimo y un tono de alienación, angustia y soledad.

Así pues, La memoria rechaza el empleo de la música afectiva, en cambio la música electrónica y los ruidos de la fábrica son empleados como técnica de distanciamiento para impedir las reacciones emotivas de la audiencia y para motivar la reflexión crítica ante las imágenes. Lejos de querer apelar al sentimentalismo, esta banda sonora interrumpe la acción y la ilusión de realidad imitando al “teatro épico” de Bertolt Brecht antagónico al drama realista burgués que sometía al público pasivamente al mundo de la ilusión. El teatro épico revela las desigualdades sociales evitando la naturalización y la identificación, además, apela a un sujeto espectral observador objetivo y activamente comprometido que debe mantenerse fuera de la acción. Brecht consigue esto por medio del efecto de extrañamiento o del distanciamiento de la fantasía del ilusionismo, del mismo modo que la

⁸⁴ Anton Ignorant es el pseudónimo de Antonio López Pastor (Murcia, 1954), músico y artista al que se considera uno de los precursores de la música electrónica en Barcelona. Aunque ha compuesto bandas sonoras para películas y videocreaciones, en este caso la canción “The Right to Copy” del Álbum Sonar 99 no fue compuesta para La memoria interior. María Ruido cuenta que ella escuchó esta pieza en la edición del Festival de música electrónica y experimental Sonar de 1999 y decidió usarla para su video sin preguntar previamente porque consideró que con ese título la canción podía ser apropiada libremente (Entrevista personal con María Ruido el 8 de junio de 2015).

banda sonora y otros recursos visuales y narrativos de La memoria que contrastan su la temática emotiva y subjetiva.

En La memoria Ruido usa una técnica deconstruccionista de la convención de las cabezas parlantes (la entrevista a cámara fija a los testimonios que transmiten la información),⁸⁵ la yuxtaposición de los planos de Manuel y Dolores con imágenes que aportan una significación nueva a partir del llamado efecto Kuleshov.⁸⁶ En primer lugar, la entrevista es introducida por una serie de planos con movimiento de cámara de la calle sin asfaltar y la casa en ruinas en la aldea de Orense. Por tanto, se presenta la decadencia y el atraso del lugar de origen de esta familia, para confrontar la modernidad y el desarrollo con las condiciones pre-modernas y de pobreza que denota la casa de los padres de la autora. En estos planos se superpone la banda sonora de la voz de Dolores al sonido directo de la lluvia: “¡Jesús!, de eso no me acuerdo casi para nada”. Esta primera afirmación de la madre anticipa el discurso discontinuo, fragmentario y defectivo de su testimonio a lo largo de la entrevista, que tiene que ver tanto con la represión de su experiencia como también con la naturaleza de la memoria personal, que según la voz en *off* reconoce “es imperfecta, es selectiva, olvidadiza”.

En segundo lugar, la entrevista también está editada junto con el metraje encontrado del Noticiario Documental NO-DO, con lo cual se crea una asociación entre la realidad de la historia familiar de la autora y la celebración del progreso que hacía el

⁸⁵ La entrevista del cine documental histórico convencional anterior al cinema-vérité quería transmitir un discurso especializado, científico o académico y los sujetos entrevistados no eran personas comunes sino expertos en alguna disciplina. En el caso que nos ocupa, las entrevistas se realizan a sujetos de la clase obrera que emplean un lenguaje coloquial y familiar, además, los padres de María Ruido usan su lengua materna, el gallego.

⁸⁶ El efecto Kuleshov hace referencia a los experimentos de montaje que efectúa el cineasta ruso Lev Kuleshov en su laboratorio psicológico del cine (1922) junto colaboradores como Vsévolod Pudovkin. Estos ejercicios experimentales dan como resultado una secuencia de imágenes que consiste en un primer plano de un actor con expresión neutra, un plato de sopa, un niño muerto y una mujer semidesnuda echada en un sofá. El objetivo de la edición de estos planos era demostrar el poder del montaje al crear un impacto emocional en el sujeto espectador, que tiene una participación activa en el proceso de creación de significados. Estos planos originaban la asociación de ideas (hambre, dolor y el deseo sexual) y la percepción de una alteración en la expresión del rostro del actor en cada secuencia de planos.

régimen mostrando la maquinización de las tareas agrícolas que causó un éxodo rural masivo. Esta recontextualización del metraje de archivo no tiene la función que tenía en el documental clásico de ilustrar un tiempo histórico, sino que la visibilidad de estas imágenes “se acrecienta al máximo porque el nuevo contexto obliga a mirarlas de nuevo. Su regreso inesperado las convierte en inquietantes y hace que desplieguen una energía de la que carecían en su función archivística”, así que su contenido es más emocional e icónico que representativo e indexical (Català, 2009: 106).

En tercer lugar, las secuencias de la entrevista también se editan con las tomas de los barracones donde vivieron Manuel y Dolores que aparecen cuando hablan de sus condiciones de vida en la fábrica. Además, estas imágenes reaparecen junto con otras de una calle de Frankfurt en la entrevista posterior que se realiza a los cuatro trabajadores emigrantes de la fábrica. Con esta inclusión se interpela al sujeto espectral a percibir la dimensión que alcanza la explotación de los trabajadores que vivían en primitivas y sórdidas barracas junto a otros emigrantes. Y por último, al finalizar la entrevista se introducen unos planos del interior del autobús dirección a Alemania, donde viajan los emigrantes en el momento contemporáneo a la grabación, para mostrar la confluencia del presente y el pasado.

La tendencia de Ruido de entremezclar el *factum* y el *pathos*, la realidad y la emoción o el giro subjetivo de la realidad, es una de las características del arte contemporáneo y del documental, como Josep M. Català señala el “pensamiento melodramático” constituye uno de los rasgos definitorios del documental contemporáneo. En La memoria esta percepción de la realidad a través de las emociones o la emocionalización de lo visual, se observa en la combinación de la historia y la memoria, el conocimiento y la emoción. Las imágenes y la voz en *off* apelan a las emociones y a la intimidad de la autora para hablar de los procesos históricos. De hecho, Català compara el

modo melodramático con el ensayo fílmico porque en este la interioridad del autor se encuentra en la forma:

[...] este sujeto, el espacio íntimo que puede caracterizarlo, se ha desplazado desde la interioridad del autor específico a la exterioridad de la forma fílmica. En el ensayo visual [...], la forma íntima, el diálogo interior, está inscrito en la forma externa del texto. Es ahí, en la exterioridad, que se manifiesta la verdadera interioridad, la cual deja en un segundo término al autor propiamente dicho, lo deja, en todo caso, a merced de los rigores de esa interioridad exteriorizada. Lo mismo que en el melodrama (Català, 2009: 122).

Como he intentado demostrar en este apartado, en La memoria opera una revisión del melodrama materno a partir de la perspectiva de la hija que hace énfasis en las causas sociopolíticas de la separación materno-filial. Además, la autora ofrece una aproximación cercana a los planteamientos feministas de la imagen que desnaturalizan la mirada y desestabilizan los mecanismos del placer visual en el cine narrativo, con el objetivo de provocar la reflexión crítica y no la mera identificación sentimental.

En conclusión, María Ruido es continuadora de la tarea de escritoras y directoras españolas que a partir de los años sesenta tienden a tematizar la relación madre-hija en sus textos autobiográficos y narraciones de maduración femenina. Ya que estas autoras superan la idealización simplificadora que se encuentra en el modelo dominante patriarcal de la madre abnegada y sacrificada por sus hijos. Ruido desafía las ideologías dominantes de género permitiendo que la relación madre-hija, que en la cultura occidental ha sido pensada como la línea filial de transmisión de la maternidad, se replantee a favor de otras vías de articulación simbólica de la feminidad. En La memoria esta relación madre e hija se vincula al mundo laboral y a los sistemas de producción, ya que Ruido localiza la historia de la madre e investiga sobre cómo su origen socio-económico y político afecta a la línea materna. En definitiva, la autora hace prevalecer el distanciamiento crítico para

superar el tratamiento sentimental y despolitizado que se ha hecho del sacrificio de la madre en el melodrama materno del cine de ficción.⁸⁷

3.3. Recuperación del linaje materno

En Adiós, María y en La memoria interior, las madres no son viudas de vivo porque también salen del país hacia Europa para trabajar solas o con sus maridos. La transformación de las mujeres en mano de obra migrante tiene como secuela el abandono de las hijas que quedan así huérfanas de vivas. En este sentido son significativos dos momentos de estas obras: en la novela de Torres, la despedida en la estación de tren cuando Maxa espera una última mirada de su madre que no se produce; en el video ensayo de Ruido, la pregunta incómoda a los padres que no obtiene una respuesta definitiva: “¿y no pensasteis nunca en llevarnos para allí, a nosotros?”

Sigmund Freud puso el énfasis en el mito de Edipo y el romance familiar reprimiendo la relación madre-hija, además, como veíamos en el apartado anterior, el patriarcado se ha fundamentado en el sacrificio de la madre. De ahí que las críticas psicoanalíticas feministas se embarquen en la búsqueda del referente ausente de la madre a través de la revalorización de la etapa pre-edípica femenina (Montrelay, 1977; Irigaray, 1981; Cixous y Clément, 1986). El período pre-edípico fundado en el vínculo madre e hija es el que sustenta el desarrollo de la identidad femenina, este espacio mítico tiene un gran potencial de subversión de las estructuras patriarcales: “Pre-symbolic and pre-cultural, it points to an alternative to patriarchy and the logos –a world of shared female knowledge and experience in which subject/object dualism and power relationships might be

⁸⁷ Varias directoras revisan el modo melodramático clásico en sus películas y lo desestabilizan desde dentro. Un ejemplo emblemático del cine catalán es Isabel Coixet, quien en sus filmes rechaza convenciones del género como la identificación masoquista que proporciona el melodrama a la espectadora, la representación estereotipada de la mujer o la incompatibilidad entre maternidad y sexualidad. Para conocer en más detalle este tema, véase el artículo de Jennie Rothwell “Modernising Melodrama: From Douglas Sirk to Isabel Coixet” (2011).

challenged and redefined” (Hirsch, 1989: 133). Dado que la simbiosis pre-edípica representa una amenaza para el funcionamiento de las relaciones de poder del patriarcado, se impulsa la operación de aislamiento, ruptura y represión de la memoria materna que deja una huella traumática en las hijas. Marianne Hirsch analiza novelas escritas por mujeres desde la época victoriana hasta la contemporánea, en las cuales es una constante el dominio de la voz de la hija que expresa una necesidad de ruptura con la madre para poder desarrollar la propia individualidad. En estas novelas la condición de huérfana de las protagonistas, muchas veces es una estrategia de las autoras para liberarse de la opresión del orden patriarcal: “the heroine, like the hero, is an orphan, attempting to cut herself off from a constraining past, to invent a new story, her own story, and eager to avoid the typically devastating fate of her mother” (Hirsch, 1989: 46). La actitud de rechazo de las hijas hacia sus madres es habitual en el primer feminismo que fue muy crítico con la institución patriarcal de la maternidad, pero las feministas de la diferencia –Irigaray; Cavarero; Muraro, entre otras–, aportan una nueva interpretación de la madre real o simbólica y reflexionan sobre la necesidad de restituir a la madre para crear nuevas genealogías de la relación madre-hija.

En la narrativa de los noventa en el Estado español,⁸⁸ es recurrente el deseo de las protagonistas de liberarse de la madre patriarcal. Las escritoras en sus novelas se aproximan a la relación madre e hija desde la perspectiva de las hijas con diferentes actitudes determinadas por su pertenencia generacional. Las costumbres y los modos de vida de las madres, educadas bajo la moral nacionalcatólica del franquismo, responden a

⁸⁸ Para no extenderme, no describo las representaciones de la maternidad desde la perspectiva de las hijas que encontramos en el cine español contemporáneo. Pero no quiero dejar de recordar algunos estudios donde se explora el rescate de la relación madre e hija y la aparición de nuevos modelos de madre en películas dirigidas por mujeres desde mediados de la década de los 90. Véanse, por ejemplo, los siguientes textos: Barbara Zecchi, “All about mothers: pronatalist discourses in contemporary Spanish cinema” (2005); Carmen Domínguez, “*Hola, ¿estás sola?* de Iciar Bollain: desechando la idea hegemónica de ‘maternidad’” (2006); Carmen Herrero Vecino, “De incertidumbres y genealogía: la representación de la maternidad en el cine español contemporáneo” (2006); Maribel Rams, “Modelos familiares contemporáneos: *Tres días amb la família* y *53 días de invierno* (2013).

valores patriarcales sobre el comportamiento social de la mujer (sumisión, maternidad, autosacrificio, pasividad, etc.). En cambio, las hijas crecen en un país en proceso de cambio social desde la transición, en el que las mujeres acceden al mercado laboral, aumentan el nivel educativo, luchan por alcanzar la igualdad de derechos y libertades, etc. Maria Cinta Ramblado (2004) ha comparado el tratamiento de la relación de la hija con la madre en dos novelas de formación: Un calor tan cercano (1997) de Maruja Torres y Beatriz y los cuerpos celestes (1998) de Lucía Etxebarria. En la primera encontramos una forma de reconciliación y afiliación identitaria de la protagonista con su madre, mientras en la segunda se produce una ruptura con el vínculo materno que “anula cualquier posibilidad de asimilación o incorporación de la memoria a través de la línea materna” (Ramblado, 2004: 67). El contraste entre las circunstancias generacionales, históricas, culturales y personales de las dos autoras hace que su aproximación a la figura de la madre sea distinta. Por un lado, Torres forma parte de la generación de la transición que se ha vinculado con la resistencia antifranquista y ha tenido interés por testimoniar el pasado reciente. Por otro lado, Etxebarria pertenece a la llamada generación X de los noventa que no experimentó el franquismo y que pretende distanciarse de la generación de la transición y del peso de la historia.⁸⁹

Un calor tan cercano está marcado por la necesidad de revisar y asimilar o incorporar la memoria colectiva, mientras que Beatriz y los cuerpos celestes es un claro exponente de la condición postmoderna, asociada con la alienación, el individualismo y la relativa falta de conciencia histórico-social (Ramblado Minero, 2004: 68).

María Ruido en su comentario en *off* en La memoria, menciona su relación conflictiva con la familia patriarcal por ser una hija que no se ajusta al papel tradicional de

⁸⁹ La indiferencia y apatía hacia la política y el pasado histórico reciente de España, es una constante en la novela de la llamada Generación X (José Ángel Mañas, Ray Loriga, Juan Manuel de Prada, entre otros). Se trata de la primera generación nacida después del pacto del olvido de los cuarenta años de dictadura, que no estuvo expuesta al pasado franquista y no tuvo que luchar por un gobierno democrático. No obstante, es producto de un cambio de mentalidad más global: “To call postmodern culture schizophrenic is to claim that it has lost its sense of history (and its sense of a future different from the present). It is a culture suffering from ‘historical amnesia’, locked into the discontinuous flow of perpetual presents” (Sim, 1998: 151).

la mujer: “Y todas las contradicciones, y todas las dificultades de ser la más pequeña, de ser una mujer y de no responder a las expectativas”. Sin embargo, se centra en el análisis crítico del pasado de explotación sufrido por su familia y, consciente de que la orfandad le viene impuesta por unas políticas migratorias injustas, toma el camino de la reconciliación y la comprensión de la madre que la “abandonó”. De modo que la autora hace un ejercicio de recuperación del linaje matrilíneo a través de la contextualización histórica y la politización de la realidad familiar. Este proceso le ayuda a reflexionar sobre la represión de la historia familiar, la incomunicación y la complejidad de la relación con su madre, determinada no tanto por las restricciones para las mujeres dentro de la sociedad patriarcal, sino por las políticas migratorias y la explotación de la clase trabajadora.

La memoria se convierte en un proyecto identitario de reconstrucción del acontecimiento traumático de la separación a través de la recuperación del orden simbólico de la madre, que se manifiesta como posibilidad para superar las constricciones de la sociedad capitalista y patriarcal.⁹⁰ De modo que Ruido recupera la transmisión cultural que fue suspendida y la hace aflorar en el consciente –la hace pública– construyendo un linaje materno vinculado al proceso migratorio como resistencia al discurso nacional dominante sobre la modernización y el progreso capitalista. Además, invoca la historia familiar para reconstruir su identidad personal, política y artística, así como para explicar y justificar sus propias elecciones en el campo artístico.⁹¹

⁹⁰ Tomo aquí la descripción de patriarcado que hace Bell Hooks (2004) cuando habla de “white supremacist capitalist patriarchy” porque en la estructura patriarcal capitalista convergen cuestiones de género, clase, raza, etnia, sexualidad, etc. (1984: 51). Hooks insta a tener presente el entrecruzamiento de opresiones, es decir, el sistema de dominación y las violencias patriarcales hacia múltiples identidades, incluida la de clase trabajadora: “Privileged feminists have largely been unable to speak to, with, and for diverse groups of women because they either do not understand fully the inter-relatedness of sex, race, and class oppression or refuse to take this inter-relatedness seriously” (1984: 14).

⁹¹ Empleo el concepto de “campo” que propone Pierre Bourdieu: “El campo es una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones.” (1995: 342). El campo artístico obedece a unas lógicas específicas y tiene un alto grado de autonomía con respecto a otros como el económico o el político, dado el rechazo a la sumisión a la ley del provecho material y a las normas del campo global de la sociedad. Según el pensamiento relacional de Bourdieu, el campo artístico igual como el campo social es una red de relaciones objetivas (dominación, subordinación, homología, etc.) entre las posiciones de los agentes quienes a menudo son inconscientes de tales operaciones.

Dolores Ruido es una ama de casa tradicional y trabajadora (del sector primario y secundario) que se ha sacrificado por sus hijos, mientras la autora de La memoria accede a los estudios universitarios y se convierte en una artista con acumulación de capital simbólico.⁹² Sin embargo, la hija toma consciencia de las afinidades existentes entre la identidad de su madre y la suya propia y realiza una búsqueda de sus orígenes silenciados para recuperar el linaje materno, la transmisión cultural que fue interrumpida por el proceso migratorio. Esta concienciación de la continuidad con la madre se observa hacia mitad de La memoria, en un fragmento de estructura circular que al inicio y al final repite un plano de María Ruido en su lugar de trabajo. La autora aparece de espaldas a la cámara mirando a las pantallas de ordenador que utiliza para editar el video, en las cuales se ve el rostro de su madre durante la entrevista. En el primer plano de la sala de edición, la voz en *off* fuera de campo afirma: “Hoy desde mi trabajo pienso como hacer visible vuestro trabajo”. A continuación un fundido introduce el plano de Ramona Costa trabajando en la fábrica y el *close up* de sus manos mientras realiza el trabajo repetitivo de la separación de piezas de carbón prensado. En estos planos el comentario en *off* de la autora se interroga: “¿Cómo imaginar hoy la fábrica? ¿Cómo representar el polvo negro y los vestuarios silenciosos de cansancio y la carencia de palabras durante veinte años?”⁹³ En primer lugar, la inclusión en el video del espacio donde trabaja la artista revela la condición técnica que usualmente se oculta tras la supuesta transparencia del cine de lo real. Por tanto, esta escena va más allá del cine *vérité* o más bien se trata de cine *vérité* llevado hasta sus

⁹² El capital simbólico, según Bourdieu es una herramienta teórica apropiada para analizar la fuerza simbólicamente eficiente dentro del campo artístico. La distribución de este capital determina las oportunidades de vida de los agentes sociales en el espacio social del arte y está en relación con otros tipos de capital como el económico (1995: 171).

⁹³ Según Slavoj Zizek en el “desierto de lo real” del mundo contemporáneo, el trabajo industrial y manual se sigue ocultando como si se tratara de lo obscuro: “¿Es que acaso en la percepción ideológica de hoy, el trabajo en sí mismo (el trabajo manual como opuesto a la actividad “simbólica”) y no el sexo, ocupa el lugar de la indecencia obscena que debe apartarse de la mirada pública? La tradición que va desde *El oro del Rin* de Wagner y *Metrópolis* de Lang, la tradición en la cual el proceso productivo sucede bajo tierra, en cuevas oscuras, culmina hoy en millones de anónimos trabajadores sudando en fábricas del tercer mundo, desde los gulags chinos a las líneas de montaje de Indonesia o Brasil en su invisibilidad, Occidente puede darse el lujo de balbucear acerca de la ‘clase obrera en vías de desaparición’” (Zizek, 2000).

últimas consecuencias. Además, Ruido hace explícita la construcción del video como parte del proceso a través de la expresión de incertidumbre en la reflexión del comentario en *off* sobre cómo se puede plasmar en el audiovisual el trabajo fordista.⁹⁴ En segundo lugar, la duda que expresa la autora sobre las posibilidades de representar una experiencia pasada que no se ha vivido de primera mano, cuando, además, el sistema fordista está desapareciendo progresivamente en el mundo occidental, remite a la noción de posmemoria o transmisión transgeneracional de experiencias traumáticas del pasado. La representación de ese pasado de opresión por parte de las generaciones subsiguientes es problemática, ya que quienes heredan el relato de esa experiencia lo reconstruyen a partir de los vestigios que se encuentran en el presente y de la propia subjetividad.

La estrategia usada por Ruido para visibilizar esta memoria heredada del trabajo en la fábrica de un país extranjero es la fusión del pasado y el presente a través de dos analogías. Primero, la identificación de la autora con su madre que se simboliza visualmente cuando ella mira la imagen de la pantalla como si se mirara en un espejo. Segundo, la imagen de Ramona Costa, una emigrante que todavía lo es, alude metafóricamente a la madre de la artista. Con este proceso de identificación de las tres mujeres, se consigue poner en relación dialéctica el presente y el pasado haciendo hincapié en la continuación de la experiencia de la explotación laboral que sufren las mujeres en las diferentes capas temporales. Este fragmento del video, junto con las entrevistas a los padres de Ruido y a los trabajadores de Carbone S.A., constituye una apropiación de la memoria de otros, una forma de “displaced autobiography”⁹⁵ en la que la madre y la

⁹⁴ El término “fordismo” se refiere al sistema de producción en cadena usado en las plantas automotrices de Henry Ford (fabricante de coches en Estados Unidos), donde los trabajadores realizan tareas repetitivas en una estructura de producción en línea. El modelo fordista vinculado a la estructura fabril se desarrolla a partir de finales de la década de 1930 hasta principios de 1970 y promueve la especialización, la transformación del esquema industrial y la reducción de costos.

⁹⁵ Tomo la noción de autobiografía desplazada que propone Alisa Lebow en *First Person Jewish* (2008) cuando analiza el diario de viaje *D’Est* (1993) de Chantal Akerman, obra muy similar a *La memoria*, ya que es también un viaje de vuelta a los orígenes familiares junto con reflexiones sobre la propia identidad, el proceso creativo y la memoria del Holocausto y el exilio. Lebow señala que el estilo autobiográfico de

trabajadora actual de la fábrica funcionan como una sustitución la autora, quien busca sus raíces identitarias en las huellas del pasado. La recuperación del legado materno y la autobiografía desplazada son un medio para corregir la transmisión cultural familiar truncada por la separación: “he perdido vuestras palabras al adquirir otras palabras [...] hablar desde mi cuerpo, desde los cuerpos de los otros, el único de los espacios posibles para reconstruir la historia aprendida en la Universidad, en los monumentos” (La memoria).

El vínculo madre-hija que rescata Ruido está anclado en la historia nacional (y europea) porque se trata del retorno del pasado de la explotación de los trabajadores emigrantes en la etapa industrial que conecta con el propio trabajo de la artista en el sistema posindustrial contemporáneo. Ruido establece una continuidad entre Dolores, Ramona y ella misma para advertir que el pasado no es algo terminado y que es preciso mantener una distancia crítica: “El deber de la memoria es el deber de los descendientes y tiene dos aspectos: el recuerdo y la vigilancia, reencontrar en lo cotidiano la forma de lo innombrable”. Además, la autora enfatiza las causas políticas e ideológicas de la emigración laboral de los años sesenta y setenta, que no es una cuestión únicamente del pasado sino que sigue vigente hoy en día. De este modo, cuestiona el discurso celebratorio de la modernización capitalista en España y Europa que tiende a suprimir la historia de las clases subalternas.

Asimismo, Ruido revela la reiteración del pasado de explotación de la clase obrera en la precarización laboral en el presente y compara el trabajo fabril en la producción en cadena con su propia labor de artista que aparece representada visualmente. En el plano de Ramona Costa realizando su trabajo repetitivo y fatigoso en la línea de producción en serie, la voz en *off* superpuesta de la autora se dirige a sus padres: “¿Cómo haceros

Akerman es “indirect” y “displaced” porque sustituye las memorias de otros por las suyas propias y las de su generación: “I develop a theory of her indirect autobiographical style in *D’Est* –the transitive autobiography– as an elaboration of her (and her generation’s) post-Holocaust Jewish identity” (Lebow, 2008: 5).

entender que trabajamos ya cuando no trabajamos, que honramos vuestro recuerdo al resistir en la precariedad? ¿Cómo haceros comprender que el trabajo no nos ha hecho libres?” En estas preguntas retóricas se distinguen nítidamente un “nosotros” y un “vosotros” para señalar la brecha generacional y las diferentes visiones del mundo productivo –la fordista y la postfordista–.⁹⁶ A pesar de la falta de comunicación intergeneracional, Ruido establece una genealogía de género y de clase con sus ascendientes para su construcción identitaria a la hora de posicionarse políticamente como creadora dentro del campo artístico. La afirmación “honramos vuestro recuerdo al resistir en la precariedad”, remite el colectivo “Precarias a la deriva”⁹⁷ que aparece en el proyecto posterior de la autora, Tiempo real (2003). El trabajo inmaterial (cognitivo, comunicativo y afectivo) también implica la alienación y la interiorización de la disciplina y el control, como el trabajo fordista, por eso la nueva izquierda ha empezado a pensar políticamente esta categoría y sus posibilidades para una nueva subjetividad colectiva.⁹⁸ El precariado de nuestra sociedad posindustrial es descendiente del proletariado de la sociedad industrial, que sufrió un proceso de desclasamiento en el tardofranquismo, y se caracteriza por la inestabilidad e incertidumbre laboral y el deterioro de las condiciones de vida propias del sistema neoliberal.⁹⁹

⁹⁶ Esta distancia generacional está marcada por el cambio en la sociedad capitalista industrializada del modelo fordista de desarrollo a otro posfordista. El posfordismo hace referencia a las transformaciones en la organización económica mundial a partir de los años setenta con la crisis del modelo productivo del capitalismo en Occidente. Tales transformaciones tienen que ver con el fin progresivo del modelo de la industrialización, la terciarización de la economía, el desarrollo del sector servicios y la incorporación de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (Negri y Hardt, 2002).

⁹⁷ Este colectivo feminista surgido en el centro social madrileño La Eskalera Karakola a partir de la huelga general del 20 de junio de 2002, combina investigación y activismo para abordar la precarización de las condiciones de trabajo femenino: “Las inquietudes de las integrantes de este proyecto abierto convergen el 20J de 2002, día de la Huelga General convocada por los sindicatos. En este día y en los precedentes, nos juntamos para pensar una intervención ‘acorde a nuestros tiempos’, conscientes de que la huelga laboral, como expresión más importante de la lucha, no nos satisfacía” (Ruido: 2003).

⁹⁸ Los teóricos de la tradición italiana del posoperismo o autonomismo, Maurizio Lazzarato y Antonio Negri hablan del “trabajo inmaterial” por primera vez en 1991 para describir una actividad terciaria del nuevo ciclo de la producción y de la organización del trabajo descentralizado, en la cual la subjetividad del trabajador inmaterial deviene un valor (Lazzarato y Negri, 2001: 11-18).

⁹⁹ Para conocer más sobre el concepto de “precariado” véase, por ejemplo, el texto de Guy Standing, The Precariat. The New Dangerous Class (2011). Disponible en línea:

En La memoria se representa visualmente mediante el montaje el régimen fabril (maquinaria pesada, fuerza de trabajo de los obreros, centralización de la producción en el espacio de la fábrica y producción de objetos) en relación al trabajo inmaterial de la creadora audiovisual (uso de tecnologías digitales, flexibilidad, subjetividad y creatividad). En su condición de artista, el campo de actuación de María Ruido es el proceso de creación de la obra misma, ya que lleva a cabo una resistencia líquida que ya no se asemeja a la lucha tradicional de la clase obrera. Como afirma la miembro de “Precarias a la deriva” Cristina Vega en una entrevista incluida en Tiempo real: “Es necesario no sólo documentar la realidad en un relato sino problematizar al mismo tiempo la propia posición de la persona que está documentando”.

Precisamente Ruido en La memoria desmitifica su obra y reflexiona sobre su posición en los procesos de producción a partir de las ideas que presenta Walter Benjamin en “El autor como productor” (1975) sobre el modo en que la obra interviene en la sociedad y participa en la lucha de clases. Benjamin consideraba que la acción revolucionaria del artista empieza por el cuestionamiento de su propia autonomía, ya que para poner su obra al servicio del proletariado primero tiene que reconocer que el trabajo siempre se rige por los intereses de clase. Como artista visual e investigadora, Ruido ejemplifica el trabajo inmaterial, intelectual y afectivo de la era posindustrial y de las nuevas tecnologías de la información. Un trabajo inmaterial en el que la subjetividad misma del individuo se convierte en herramienta productiva y se trabaja en condiciones cada vez más precarias.

Tanto en el marco meramente comunicativo como en el creativo, las trabajadoras audiovisuales estamos sometidas a condiciones extremas de flexibilidad, saqueo afectivo, movilidad, inseguridad o competencia brutal propias de la producción inmaterial, al tiempo que, una total desregularización del tiempo de trabajo/tiempo de ocio y una completa confusión de los espacios de uno u otro ámbito

<[https://www.hse.ru/data/2013/01/28/1304836059/Standing.%20The_Precariat__The_New_Dangerous_Classes_-_Bloomsbury_USA\(2011\).pdf](https://www.hse.ru/data/2013/01/28/1304836059/Standing.%20The_Precariat__The_New_Dangerous_Classes_-_Bloomsbury_USA(2011).pdf)>

(especialmente si realizamos en parte o completamente el trabajo en casa) se imponen en nuestros cuerpos y nuestras formas de vida (Ruido, 2004: 261).

Cuando Ruido en La memoria se dirige a sus padres afirmando: “honramos vuestro recuerdo al resistir en la precariedad”, se refiere a que el precariado es la nueva clase obrera porque ambos grupos subalternos comparten factores como la vulnerabilidad, pobreza e inseguridad. La resistencia en la precariedad no es una articulación política sindical sino la organización de una identidad colectiva que se opone a la atomización y el debilitamiento de los trabajadores en el neoliberalismo actual, como es el proyecto Precarias a la Deriva. En este sentido, La memoria está en diálogo intertextual con otros textos posteriores de la autora, especialmente con el video ensayo Tiempo real (2003) y con el capítulo de libro “Mamá, ¡quiero ser artista!” (2004). Este último trabajo es una reflexión sobre las propias condiciones de trabajo a raíz de la declaración a su madre de la voluntad de ser artista.

–Es mejor que hagas unas oposiciones [...] Esta era (y sigue siendo), más o menos, la reacción de nuestras/os allegadas/os (especialmente si nacemos en el seno de una familia trabajadora, con una relación lejana o inexistente con cualquiera de los campos de la producción cultural) ante la respuesta a nuestro incierto futuro profesional (Ruido, 2004: 259).

La autora ataca el mito del artista creador mostrando las condiciones productivas y los condicionamientos de clase por ser hija de emigrantes laborales. Cree que “la primera carencia de los artistas” es la ignorancia sobre su condición de trabajadores (Ruido, 2004: 263). Es decir, igual como Benjamin (1975), considera clave cuestionar la creencia de libertad y autonomía del artista con respecto al modo de producción y preguntarse no qué hace una obra para el modo de producción sino cómo se está en él. Así pues, Ruido en La memoria revela su proceso de concienciación sobre su posición de subalternidad en el sistema de producción, además, su construcción identitaria como sujeto político pasa por la reconstrucción de la historia de su familia. Al mismo tiempo, esta repolitización le debe mucho al pensamiento feminista que recuerda la posición subalterna de las mujeres en el

mundo patriarcal. Pero, como hemos visto, el antagonismo generacional entre Ruido y sus padres no es tanto en términos de rebeldía contra las normas relativas al patriarcado que rigen el comportamiento de las mujeres, sino en términos de cambio de modelo productivo y de actitudes ante la explotación laboral. En La memoria hay una crítica al desclasamiento y la despolitización que protagonizó la clase trabajadora de la generación de Dolores y Manuel:

Los trabajadores son desviados de su meta revolucionaria. Incluso se ha proyectado su declive como clase: consumidores de productos, propietarios de viviendas. Disponen de la posibilidad de que, por primera vez, sus hijos e hijas quizás no tengan que enfrentarse a los mismos trabajos agotadores y destructivos que ellos. La clase se convierte en un lugar que se quiere abandonar. ¿Y por qué razón no van a querer abandonarla? ¿Por qué han de volver a intentarlo, tras tragarse tantas derrotas?

Este texto escrito en letras blancas sobre un plano negro de intertítulos que aparece al final de la entrevista a los padres no se trata de la voz en *off* personal de la autora, sino de una aportación teórica donde racionaliza y contextualiza su historia familiar. El empleo de la técnica de los intertítulos gráficos en el video ensayo, que recuerda al cine soviético de montaje como Octubre (Eisenstein, 1928), interrumpe la imagen del plano para inducir la reflexión del sujeto espectral-lector. A continuación de esta reflexión crítica sobre el comprensible proceso de desclasamiento de la clase obrera, que busca seguridad y bienestar económico, Ruido de nuevo pasa a revelar los efectos en el terreno personal: “Aunque temía las reuniones de padres en el colegio, aunque más tarde os reprochara la interiorización del paternalismo de la empresa y la vida en sus barracones, siempre he sabido donde estaba, de donde venía.” Aquí la autora se refiere a la separación familiar, al abandono en pro del ascenso social mesocrático y a la falta de crítica política de los padres contra el paternalismo empresarial, que era comprensible porque la generación que vivió bajo el franquismo estaba acostumbrada a las situaciones de dominación y al sometimiento

a la autoridad.¹⁰⁰ Además, el asistencialismo paternalista de la empresa se expresaba mediante la aportación de servicios como la vivienda, los barracones a los que hace referencia Ruido, que compensaban los bajos salarios y el trabajo duro y alienador de la fábrica.

Ruido termina estas secuencias donde pone en relación el trabajo fabril con el inmaterial con la frase “siempre he sabido donde estaba, de donde venía”, así que es consciente del origen campesino y obrero de su familia, donde encuentra su anclaje identitario como parte del colectivo del precariado contemporáneo. Salvando las distancias, se puede considerar que la actitud de la artista hacia su madre entronca con la contextualización histórico-social y la comprensión genealógica de la madre que veíamos en la novela de Torres, Un calor tan cercano. En cambio, se desmarca de la desmemoria y la ruptura radical de la relación con la madre opresiva en Beatriz y los cuerpos celestes de Etxebarria, más cercana a la falta de conciencia histórica de la posmodernidad. A pesar de que Ruido pertenece biológicamente a la misma generación que Etxebarria, encarna un cambio de sensibilidad en lo referente a la aproximación a la historia nacional, ya que progresivamente se van dejando atrás la experimentación acrítica postmoderna y la celebración de la amnesia histórica para volver a conectar con la generación de la resistencia antifranquista aunque desde una posición nueva.

El artista y crítico cultural Marcelo Expósito describe su generación,¹⁰¹ dentro de la cual incluye a María Ruido, como marcada por un cierto “clima epocal” motivado por

¹⁰⁰ Esta interiorización del paternalismo de la empresa seguía vigente en 2002, cuando ya los padres de María Ruido estaban jubilados y habían retornado a Galicia. Ruido explica que sus padres cuando vieron el video terminado se preocuparon porque temían que su hija dejara en evidencia a la Deutsche Carbone “que se había portado tan bien con ellos”. (Entrevista personal con María Ruido, 8 de julio de 2015). Dado que reconocen tener miedo de que el video llegue a manos de su antigua empresa, se infiere que en la entrevista que aparece en el video puede haber silencios, verdades a medias e historias incompletas.

¹⁰¹ María Ruido participa con su vídeo acción “La voz humana” (1997) en el programa concebido por Expósito: “Inocencia perdida. La última generación del vídeo en el Estado español en los años 1980/1990” (2010), dentro del ciclo de proyecciones de vídeos en el Cinema Maldà de Barcelona, “El vídeo en la gran pantalla”. La videoacción de Ruido denuncia el silenciamiento de la voz de las mujeres en el espacio público señalando la relación opresiva entre la mujer y el lenguaje que establecen los discursos de los

acontecimientos históricos como la caída del muro de Berlín. También se refiere al fin en España de la unión entre la cultura institucional y la democracia representativa a partir de los noventa.

Es la cesura entre las tensiones de un siglo y las incertidumbres del siguiente, y un punto de inflexión que, para mi generación, provoca una pérdida final de la inocencia. Ello hace que se instale progresivamente entre muchos de quienes entonces están dedicados a las prácticas de producción simbólica –por decirlo de otra manera– la conciencia de que ya no es posible relacionarse de manera inocente, ni con las imágenes, ni con el mundo a través de las imágenes (Expósito, 2010).

Ruido empieza su carrera artística en el terreno de la performance y la videacción, en uno de sus primeros trabajos, “Cronología” (1997), inscribe el propio cuerpo como el territorio desde el cual escribir la historia desde abajo. Así pues, la posición subjetiva femenina se convierte en el origen del relato de la historia, ello se representa visualmente por medio de las fechas registradas en el cuerpo de la artista para interrogar “los límites de la radical separación entre la Historia y la historia (history/story), evidenciando [...] la calidad de elaboración asociada al poder del relato histórico, así como la necesidad de toma de conciencia de nuestra capacidad de construcción de la historia como sujetos políticos sexuados.”¹⁰² De hecho, en La memoria pasa a ser central la exploración de la identidad vinculada a la experiencia personal de la memoria en oposición a la Historia oficial.

Susana Blas describe la deriva superficial y exhibicionista que tomaron las performances de mujeres artistas a partir de mediados de los noventa en el Estado español que llegaron a “un narcisismo subido y pretensiones muy distintas al del compromiso político” (Blas, 2007: 117). Ruido y otras artistas dejaron de crear performances para sus

llamados expertos. Por ejemplo, Miguel Cereceda, el autor del texto “El origen de la mujer sujeto” (1996) que Ruido lee mientras su voz se ve cada vez más obstaculizada por la cinta adhesiva que la artista pega en su boca.

¹⁰² Ruido, María. “Cronología”. Página web *Workandwords.net*, disponible en línea:
<<http://www.workandwords.net/es/projects/view/482>>
<<http://www.workandwords.net/es/projects/view/482>>

investigaciones videográficas como reacción al tipo de performance despolitizadas que se estaban realizando.

En un determinado momento, a final de siglo, la proliferación en nuestro país de obras que coqueteaban con el pseudofeminismo y desprendían una feminidad ñoña, tal vez empujaron a algunas realizadoras a apartarse definitivamente de los ejercicios de la cámara con su propio cuerpo, para mirarse más en los otros, en las otras (Blas, 2007: 117).

En La memoria Ruido pasa a mirarse en sus padres, especialmente en su madre, para construir su propia identidad como video artista o trabajadora inmaterial por medio de estrategias metadiscursivas como la manifestación de los medios de producción (la sala de edición y la escritura del guion). Pero además, los comentarios de la voz en *off* del video desvelan de modo autorreflexivo las propias condiciones del trabajo de la artista que se suelen invisibilizar en las obras, igual como se marginaliza el proceso de trabajo de la fábrica en los discursos dominantes con el fin de naturalizar las relaciones de explotación y dominación.

En la tercera pregunta retórica que Ruido dirige a sus padres, “¿Cómo haceros comprender que el trabajo no nos ha hecho libres?”, hay una referencia al lema *Arbeit macht frei* (“El trabajo os hace libres”) inscrito en la puerta de entrada de numerosos campos de concentración nazis como el de Auschwitz.¹⁰³ Esta promesa de libertad por medio del trabajo en la entrada de los campos de exterminio nazis constituye un ejemplo irónico y cruel de cómo los métodos industriales del sistema capitalista fordista y la técnica conseguida con el progreso se pusieron al servicio del exterminio de vidas humanas. Esto es, la producción en la cadena de montaje fordista se sustituyó por la destrucción sistematizada de seres humanos bajo los criterios de eficiencia y eficacia.

¹⁰³ En 1927 se usó este emblema para poner en marcha un programa que frenara el desempleo en Alemania y los jefes nazis pusieron este letrero en la entrada de los campos de exterminio para promover el empleo. La frase originariamente era el título de una novela del escritor nacionalista austríaco Lorenz Diefenbach de 1873, donde el trabajo se convierte en el medio para alcanzar una vida virtuosa. El eslogan que se puede ver todavía hoy en la puerta del campo de Auschwitz fue hecho por los prisioneros del campo quienes se cree que invirtieron la “B” como un acto de rebeldía.

Como sabemos, el fascismo histórico representó una variante o una articulación del ‘socialismo del capital’. Hiperestatalismo, militarización del trabajo que no se distingue de su exaltación, apoyo público a la demanda afectiva, fordismo político (es decir, su transformación en forma de gobierno): he aquí algunos de sus rasgos más importantes. El modelo elaborado por Lord Keynes tuvo una realización práctica no sólo en el New Deal roosveltiano, sino también en la política económica del Tercer Reich (Virno, 2003: 27-28).

La centralidad del lazo de madre e hija en La memoria constituye una metáfora cultural de la construcción de una herencia o genealogía familiar femenina que apuntala el proceso de formación de la artista. De ahí que en el fragmento en que aparece Ruido en la sala de edición mirando a su madre en la pantalla, su voz en *off* asincrónica lee la carta: “madre, llevaré el legado de tus pequeños tesoros con orgullo para decirte aquello que nunca te he dicho”. En los procesos de toma de conciencia de las clases subalternas y los grupos oprimidos, el orgullo ha sido un elemento fundamental junto con el de colectividad y fraternidad (o sororidad). En este caso la hija reivindica la genealogía obrera femenina, este “legado” que representa su continuum con la madre y que toma forma a un nivel imaginario porque se comunica a través del discurso artístico videográfico. De modo que la autora se aproxima al lazo amoroso con la madre como forma alternativa de expresión fuera de lo simbólico, en un terreno más cercano al arte y a la expresión liberada de las formas patriarcales. Es decir, para articular su propia identidad política y artística alternativa, Ruido imagina una unión simbólica femenina.¹⁰⁴

¹⁰⁴ La teoría feminista francesa de la política de la diferencia sexual, destaca la necesidad de restituir la relación de madre-hija para ampliar las posibilidades de la expresión de la subjetividad femenina. Julia Kristeva (1986) distingue entre lo semiótico y lo simbólico, asociando lo primero al cuerpo de la mujer y lo segundo a la Ley del Padre, y reivindica el flujo no reprimido ni represor de energía liberadora. Según Cixous y Clément (1986), lo materno es fundamental para la expresión de la *écriture féminine*, una forma de escritura que implica una ruptura con los límites del lenguaje a través de la revaloración del cuerpo materno, que ha sido reprimido en el orden patriarcal, y de la recuperación del vínculo o la unión pre-edípica con la madre como una fuente de expresión.

3.4. El *Bildung* de mujeres étnicas *versus* la modernidad

El relato de huérfana de viva que se articula en Adiós, María y en La memoria interior sigue el esquema del *bildungsroman* (de *bildung*, “formación” y *roman*, “historia”), narrativa de formación que aborda la toma de conciencia y la iniciación a la fase de la madurez de la protagonista.¹⁰⁵ Marshall Berman en All that is Solid Melts into Air (1982) analiza la experiencia de la modernidad como una transformación a partir de los nuevos modos de subjetividad y de interacción con el mundo. Aunque se ha considerado que el *bildungsroman* prototípico es Wilham Meister’s Lehrjahre (1795) de J. W. Goethe, el viaje iniciático del escritor que plantea una progresión lineal hacia el conocimiento y la integración social, Berman considera que Fausto de Goethe es una imagen literaria del proceso de modernización: “the first, and still the best, tragedy of development” (1988: 41). Este tipo de narración da cuenta del camino hacia la aprehensión del conocimiento de la vida, que es el ofrecimiento que le hace Mefisto a Fausto en el conocido pacto diabólico. Tanto Fausto como el mundo que le rodea, sufren una transformación vinculada a un impulso de progreso que contiene las fuerzas creativas y destructivas más allá del control humano. El drama de Fausto empieza en una época de sensibilidad moderna, pero con condiciones materiales y sociales todavía feudales, y termina en la época de la Revolución Industrial con la emergencia del sistema moderno entre los siglos XVIII y XIX (Berman, 1988: 39). La petición que le hace Fausto a Mefisto difiere de las versiones anteriores del

¹⁰⁵ El *bildungsroman* es el género representativo de la mentalidad moderna occidental que surge en el contexto histórico y cultural alemán del siglo XVIII y la Ilustración, cuyos principales ideales son la razón, el progreso histórico, el bienestar social y la integración del yo burgués en la modernidad. Este género se origina en Alemania con la novela Wilhelm Meister’s Lehrjahre de Goethe (1796) y se extiende por otros países europeos durante el siglo XIX. La estructura de este relato tradicionalmente sigue el desarrollo moral, psicológico e intelectual de un/a joven protagonista contado por sí mismo/a. En este proceso de aprendizaje suele haber un conflicto entre el héroe y el medio social que termina por resolverse como una etapa necesaria para la evolución hasta la madurez (Shaffner, 1984: 20). Franco Moretti vincula la emergencia del *bildungsroman* con la Revolución Francesa y la Revolución Industrial, ya que es una forma narrativa que da cuenta de los cambios producidos en el capitalismo moderno y de la ambivalencia del espíritu moderno de finales del siglo XVIII. Wilhelm Meister marca el nacimiento de este género porque el joven héroe de la novela de iniciación refleja el nuevo espíritu moderno (Moretti, 1987: 16).

mito porque no es no solo placer, saber, juventud, poder y riqueza, sino que también quiere alcanzar todas las formas de experiencia humana, lo cual constituye un ideal de autodesarrollo que traspasa los límites impuestos por el poder establecido: “The only way for modern man to transform himself [...] is by radically transforming the whole physical and social and moral world he lives in” (Berman, 1988: 41). Los deseos personales de Fausto en la segunda parte del libro, adquieren una dimensión pública, se transforma en un hombre de acción y emprende reformas para ejercer influencia en las fuerzas económicas, sociales y políticas que impulsan el progreso en el mundo. Este Fausto sufre una metamorfosis desarrollista que representa la modernización del mundo material o el desarrollo social y económico como los ideales de un mundo nuevo (Berman, 1988: 61).

La inclusión de la cita de Fausto de Goethe en los intertítulos-prólogo de La memoria interior alude no únicamente al contraste de la alta cultura alemana con los agentes de la microhistoria a quienes da voz el video de María Ruido, sino también al ideal moderno de progreso en el curso de la historia que genera y encubre una realidad de desigualdad e injusticia. Estos intertítulos van acompañados de la banda sonora de Die Zauberflöte (La flauta mágica) (1791) de W. A. Mozart, una *singspiel* que exalta el triunfo de la Ilustración y sus valores –razón, libertad, igualdad y fraternidad– para superar el oscurantismo de la tradición.¹⁰⁶ El fragmento de la banda sonora es la parte titulada “Subterráneos del templo” donde la Reina de la Noche canta “Nur stille, stille, stille, stille!” cuando pretende destruir a Sarastro, pero los sacerdotes la vencen, es decir, la racionalidad ilustrada vence a las tinieblas de la tradición. La obra es una metáfora de la Ilustración, relata como el héroe Tamino se enfrenta a las tinieblas del reino de la Noche y entra al reino de Sarastro, por tanto, sigue el camino hacia la racionalidad ilustrada y el triunfo de la modernidad. Este argumento se ajusta a la estructura de la *bildungsoper* u

¹⁰⁶ Goethe dirigió seis óperas de Mozart en el Teatro de Weimar entre 1791 y 1817, la más representada fue La flauta mágica, de la cual incluso el escritor alemán intentó escribir una secuela en 1795 como tributo al compositor austríaco.

ópera de formación, ya que Tamino experimenta una transformación y pasa de la ingenuidad al conocimiento y a la madurez logrando discernir entre la ilusión y la realidad.

De modo que estas dos citas intertextuales de Goethe y Mozart funcionan como contrapunto con el tema del vídeo ensayo de Ruido: el rescate de las pequeñas historias de los subalternos y el cuestionamiento de los grandes relatos de la modernidad sustentados en la razón, como la utopía del progreso y el desarrollo humano.¹⁰⁷ En una conferencia en la Universidad de las Islas Baleares, María Ruido afirmaba:

[...] *mi madre es profundamente moderna*, piensa que la educación te lleva a un sitio mejor, que el futuro va a ser mejor. Claro, es producto de su época. Y ve que sus nietos tienen que volver a la emigración. Parte de mis sobrinos están fuera trabajando porque aquí no tienen trabajo y para mi madre esto es un shock (Ruido, 2014). (el subrayado es mío)

La madre de la autora cree en las posibilidades de crecimiento y transformación de los individuos y del mundo gracias a la educación, la prosperidad y el bienestar. Este pensamiento corresponde con los ideales de la sociedad moderna cuyo origen se encuentra en la Ilustración, como la fe en la razón, la ciencia y el progreso para llegar a la autonomía y el bienestar del individuo. En la etapa del tardofranquismo, la idea moderna de progreso ganó credibilidad entre la sociedad española debido a la combinación de elementos como la modernización capitalista, el consumo de masas, la creación de la clase media, la educación universal y la entrada masiva en las universidades.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Horkheimer y Adorno en 1944 publican *Dialéctica de la Ilustración*, una crítica a la modernidad donde denuncian que mientras los avances de la ciencia y la industria moderna prometían liberar a la humanidad de la ignorancia, la enfermedad, el trabajo pesado, etc., en realidad estos avances se pusieron al servicio de la ideología fascista y la creación de las fábricas de destrucción masiva de humanos. Por tanto, los filósofos alemanes muestran el desengaño de la concepción moderna de la historia y de la idea de progreso evolucionista a raíz de la barbarie de Auschwitz del siglo XX. Estos autores se preguntan por qué “humanity, instead of entering a truly human state, was sinking into a new kind of barbarism” (Horkheimer y Adorno, 2002: xiv).

¹⁰⁸ Las transformaciones socioeconómicas del país presionaron a que la educación primaria y media fueran obligatorias (La Ley de Educación de 1970 estableció la enseñanza obligatoria y gratuita de los 6 a los 14 años). Además, la enseñanza dejó de ser clasista, exclusiva y dominada por el catolicismo. Por primera vez los hijos de los trabajadores tenían acceso a la enseñanza universitaria, que experimentará una progresiva masificación durante los años sesenta y setenta favoreciendo el cambio de mentalidad de la generación de los nacidos a partir de la década de los cincuenta.

Lo que viene a constatar el relato de La memoria es que este proyecto de modernización y prosperidad del país, el llamado “milagro español”, se desarrolla necesariamente por medio de una velada colonialidad: “la lógica encubierta que impone el control, la dominación y la explotación, una lógica oculta tras el discurso de la salvación, el progreso, la modernización y el bien común” (Mignolo, 2007: 32).¹⁰⁹ Ruido destaca que la realidad de las políticas migratorias, que beneficiaron al celebrado milagro económico, es el subdesarrollo de las regiones rurales, la explotación de las clases desfavorecidas del sur de Europa, la desestructuración familiar y la deterioro de lazos comunitarios: “Cambiábamos en la ausencia, hasta ser unos completos desconocidos, pero la ficción del progreso era casi perfecta” (La memoria).

Como he indicado al comentar el diálogo intertextual que establece La memoria con Fausto y La flauta mágica, los aspectos de la modernidad como la fe en el progreso, en la perfectibilidad y el humanismo burgués, se encuentran en el nacimiento del género de la novela de formación cuyos elementos temáticos se vinculan a la necesidad de dar respuesta a las transformaciones sociales y filosóficas del cambio de modelo que se gesta a lo largo del siglo XVIII (Moretti, 1987). La tradición alemana del *bildungsroman* se focaliza en la autorrealización espiritual y social de un héroe masculino excluyendo la experiencia de las mujeres. La tradición posterior del género desarrollada en Inglaterra durante el siglo XIX, se basa en el proceso de maduración psicológica, moral y espiritual, así como de ascenso social del/la protagonista. En esta forma literaria simbólica de la modernidad, históricamente ha dominado la perspectiva androcéntrica, eurocéntrica y burguesa, pero el género sufre modificaciones al ser adoptado por las mujeres. Las editoras de la colección

¹⁰⁹ Walter Mignolo argumenta que el relato de la expansión colonial desde la perspectiva europea de la modernidad contiene una idea de la historia orientada hacia el futuro de desarrollo, progreso y fe en la razón crítica, lo cual es un constructo colonial e imperialista. Así pues, la colonialidad, iniciada con la colonización del *Nuevo Mundo*, es la contrapartida histórica de la modernidad occidental y del sistema capitalista: “La modernidad es el nombre del proceso histórico en el que Europa inició el camino hacia la hegemonía. Su lado oscuro es la colonialidad” (Mignolo, 2007: 18).

de ensayos The Voyage In: Fictions of Female Development (1983) Elizabeth Abel, Elizabeth Langland y Marianne Hirsch, analizan las singularidades de la versión femenina de la novela de formación señalando que omite algunos de los tropos recurrentes en la versión masculina como el desarrollo autónomo, el ascenso y la libertad de elección: “[...] while male protagonists struggle to find a hospitable context in which to realize their aspirations, female protagonists must frequently struggle to voice any aspirations whatsoever” (1983: 6-7). Las narraciones de autodescubrimiento femeninas manifiestan la incompatibilidad que existe entre las demandas de una sociedad dominada por valores patriarcales y los deseos o necesidades personales de las mujeres, por eso suelen tener finales trágicos como la locura o la muerte. Las editoras de The Voyage In también señalan que el *bildungsroman* femenino del siglo XX articula formas alternativas de concienciación femenina porque se superan gradualmente las presiones sociales que motivaban la autoexpresión femenina narcisista limitada a la esfera íntima y espiritual. Por ejemplo, el sujeto femenino presenta un sistema de valores y unos objetivos distintivos “defined in terms of community and empathy rather than achievement and autonomy” (1983: 10). Asimismo, Abel, Hirsch y Langland se basan en la teoría psicoanalítica de Nancy Chodorow y Carol Gilligan para poner de manifiesto que el modelo de formación femenina también se distingue del masculino al recuperar la experiencia pre-edípica y la relación de madre e hija (1983: 9-10).

A diferencia de la centralidad del héroe masculino del *bildungsroman* tradicional que marca su independencia con respecto a una familia represiva y hostil para su desarrollo personal, María Ruido relata su formación retrospectivamente en relación a los otros, especialmente a la figura materna. Más aún, la estructura del *bildung* femenino de La memoria no es de desarrollo lineal ni cronológico, no sigue el esquema del pasaje de la inocencia a la madurez, sino que se acerca más al patrón no convencional que Abel, Hirsch

y Langland denominan “awakening” en que el desarrollo no es un proceso gradual formado por diferentes etapas, sino que consiste en un despertar de momentos breves epifánicos (1983: 12). En La memoria encontramos varios de esos momentos expresados mediante la imagen y la voz en *off* dado que el desarrollo de la autora se da fragmentariamente a partir de saltos temporales, discontinuidades y asociaciones o breves destellos de entendimiento sobre el pasado: “Recibir, no buscar. Esperar a que lleguen los instantes a mí, hablar desde mi cuerpo, desde los cuerpos de los otros, el único de los espacios posibles para reconstruir la historia aprendida en la Universidad, en los monumentos” (La memoria). Esos “instantes” o flashes apelan a una memoria subjetiva y contingente que modifica el pasado de acuerdo con las experiencias y el conocimiento adquirido hasta el momento de la enunciación. Así es como desde el presente, Ruido interpreta en su carta los síntomas que manifestaba su madre como consecuencia de la separación forzada de sus hijos por razones laborales: “recuerdo tus repentinas enfermedades antes de cada viaje, las pequeñas trampas y humillaciones de las fronteras”.

Pin-Chia Feng cuestiona la noción de experiencia femenina a la que se refieren Abel, Langland y Hirsch en su colección de ensayos porque considera que no dan cuenta de la diversidad cultural, racial y de clase. En cambio, se ajustan al modelo cultural hegemónico de la crítica feminista de la segunda ola centrado en la experiencia de las mujeres blancas, heterosexuales y de clase media. A partir del estudio de la obra de dos escritoras étnicas estadounidenses, Toni Morrison y Maxine Hong Kingston, Feng aborda las diferencias multiculturales del *bildungsroman* femenino y la construcción de la identidad de grupos minoritarios de mujeres marcados por la opresión de clase, raza y sexo/género (Feng, 2000: 13).

Para indagar en el *bildung* en La memoria, es especialmente relevante la noción de Feng de la presencia de “a politics of rememory” en las narrativas de formación de mujeres

étnicas (Feng, 2000: 20). Una de las características fundamentales de estos textos es la persistencia de la memoria de situaciones de opresión y represión en la infancia y adolescencia que sigue marcando al sujeto femenino una vez se ha superado el viaje iniciático: “The burden of ‘growth’ is such that it remains a lifelong albatross for an ethnic woman. Her *Bildungsroman* is created with a hope to provide her with a textual space to exorcise the ghost of the past” (2000: 18). En el relato de aprendizaje de Ruido vemos algunos paralelismos con la novela de formación de mujeres étnicas que propone Feng, como la emergencia de las memorias reprimidas del pasado familiar de la autora que funcionan como una contranarrativa de formación y una contramemoria: “narrative by ethnic women drives further down into the repressed memory of society and reveals the work of racism, sexism, as well as classism at every level of social institutions past and present” (2000: 19).

Así pues, el *bildung* que plantea Ruido, igual como el de mujeres étnicas, está gobernado por una formación negativa o contranarrativa de formación. Veíamos que el relato de formación tradicional empieza con el joven héroe huyendo de la familia, que frustraba su desarrollo, para continuar con su verdadera educación individual alcanzando la madurez y la armonía con la sociedad. En cambio, Ruido cuestiona la historia oficial al mismo tiempo que expresa la sospecha del paradigma ideológico moderno del relato de la formación del héroe normativo, burgués, euro y androcéntrico. Primero, la maduración de Ruido como video artista politizada corresponde a momentos traumáticos de su infancia y adolescencia, por tanto, ofrece resistencia a la integración social que es el fin último de la narrativa de formación tradicional. Segundo, Ruido construye un discurso fracturado cargado de silencios y elipsis que constituye un collage de instantes y reflexiones más que

eslabones de una evolución cronológica, coherente e integral de la formación.¹¹⁰ Y por último, la obra de Ruido ofrece pequeños discursos y fórmulas autobiográficas como la epístola y el diario-viaje, que constituyen una contramemoria con rasgos característicos de la posmodernidad. La memoria corrige la exclusión de las voces subalternas en la postura de racionalidad y progreso ético-social de la modernidad occidental, pero también supera el impasse del nihilismo y la impostura de la corriente postmoderna.

3.5. Viaje de retorno a los espacios de memoria

La estructura de La memoria interior se articula a partir de un diario de viaje, Ruido va en autobús a Alemania para reconstruir la experiencia de sus padres en la diáspora, resiguiendo las huellas del pasado en el lugar donde vivieron y trabajaron durante veinte años. Sin embargo, la estructura del video no sigue la narración cronológica coherente sino el orden de un tiempo interior no lineal. Es decir, se trata de una estructura temporal fragmentaria y subjetiva que combina materiales heterogéneos de forma discontinua y que comunica el mensaje a través del montaje y de las digresiones introspectivas.¹¹¹ Así pues, la entrevista a los padres de Ruido en Galicia, las fotografías familiares y las imágenes de archivo se alternan con las grabaciones del viaje a Kalbach, Frankfurt, donde la autora había estado de visita cuando era niña, pero ahora descubre la realidad de la diáspora desde un nuevo ángulo.

A pesar de que La memoria es un video ensayo autoetnográfico y no cine de ficción, conserva un esquema de búsqueda o investigación de identidad gobernado por el

¹¹⁰ Estas formas expresivas son propias del ensayo visual que, como el literario, rechaza abarcar la totalidad del mundo real desde una perspectiva objetiva, toma posición sobre un tema y expone ideas con la finalidad de generar reflexión. El término “ensayo” deriva del francés *essayer*, que significa intentar, probar, y une lo académico o científico con lo literario y subjetivo para comunicar ideas y pensamientos más allá de la dramatización.

¹¹¹ El vídeo tiene una forma ensayística en la cual domina la voz en *off* reflexiva, la expresión del pensamiento de la autora, el empleo de fórmulas del cine vanguardista y la unión de la subjetividad con el discurso intelectual. Los modelos de la autora para la realización de su video-viaje son las formas ensayísticas de no ficción de autores como Chantal Akerman, Marguerite Duras, Pier Paolo Pasolini, Chris Marker, Agnès Varda, Jonas Mekas, Harun Farocki, etc.

tropo del viaje y reescribe algunos motivos de la *road movie* o película de carretera,¹¹² modelo formativo de la subjetividad heredero del viaje iniciático del *bildungsroman* o *bildungsfilm* que, como se ha visto, se convierte en metáfora del desarrollo y el progreso social. En Crossing New Europe (2006), Ewa Mazierska y Laura Rascaroli establecen las diferencias principales entre la *road movie* americana y la europea y consideran que los protagonistas en esta última suelen traspasar fronteras nacionales, representan “the ‘ordinary citizen’ who is on the move, often for practical reasons (for work, immigration, commuting or holiday-making)” y se desplazan usando medios de transporte públicos (tren, bus) (Mazierska y Rascaroli, 2006: 5). En el caso de La memoria, el viaje funciona como tropo de la exploración y transformación con el fin de corregir una identidad marcada por los desplazamientos migratorios y el olvido: “Yo nací entre viajes continentales y aprendí pronto: amnesia de pasado, amnesia de futuro.” En este video-viaje o *road movie* documental, la lógica fundacional de la historia se sustituye por la mostración del proceso, el desplazamiento, la presencia desestabilizadora del azar y las fisuras en el discurso histórico. De modo que la memoria traumática deviene en crítica al desafiar la continuidad y la clausura; esta es una diferencia fundamental entre La memoria y la narrativa episódica del cine de carretera convencional.

A partir de la última década del siglo XX, el viaje cinematográfico retrara la creciente movilidad de la población por la geografía de Europa, Mazierska y Rascaroli se han hecho eco del último cine de carretera europeo convertido en un medio para hablar de la complejidad de la migración y citan como ejemplos Last Resort (2000) de Pawel Pawlikowski y Corridor X (2006) de Angela Melitopoulos. Dentro de esta tradición, La

¹¹² La *road movie* es un subgénero cinematográfico heredero de la tradición literaria del viaje iniciático que se desarrolla en los Estados Unidos a partir del 1960 vinculado al fenómeno de la industrialización del país tras la Segunda Guerra Mundial. El argumento suele avanzar a lo largo de un viaje de búsqueda realizado por carretera que dramatiza la rebelión del protagonista contra el *status quo* de la sociedad americana. Los ejes centrales de este género fílmico son el relato de búsqueda; personajes primordialmente masculinos, jóvenes y nómadas que transgreden las asfixiantes normas sociales; y una figuración de la carretera como espacio de libertad, evasión y transformación.

memoria crea una figuración de la carretera y el desplazamiento para reconstruir la experiencia de la emigración de los padres de la artista. El viaje aquí evoca la movilidad de los años del desarrollismo, cuando las poblaciones rurales empobrecidas entraban en contacto con la modernidad, la prosperidad y la burguesía urbanas. La autora decide hacer el viaje en autobús, como lo hacían sus padres, aunque al principio se desplazaban en tren junto con los demás emigrantes que se dirigían a Europa Occidental por medio de la emigración asistida del gobierno franquista. Desde la ventana del autobús la cámara capta un tren en marcha y a continuación vemos un plano de la llegada de un tren a la Estación Central de Frankfurt. Igualmente, la autora combina planos desde el interior de un coche con otros desde el interior de un tren en marcha. De acuerdo con Christopher Morris, la *road movie* no es un género sino una figura cinemática y existe una analogía entre la tecnología del cine y el medio de transporte, ya que el montaje en el cine crea la ilusión de movimiento. Puesto que las películas de trenes son las predecesoras de las de carretera, “Juxtapositions between trains and cars, often unmotivated, are frequent scenes in road films –as if the later metaphor is an acknowledgment and homage to its predecessor” (Morris, 2006: 150). Pero Ruido graba imágenes del tren para poner a dialogar las diferentes capas del tiempo, también incorpora numerosas imágenes de movilidad y desplazamiento para resaltar la falta de raíces estables en la formación de la identidad emigrante. Durante el viaje en autobús aparece en el cuadro Ruido escribiendo el guion y la cámara registra a las personas mayores que viajan con ella para insistir en la persistencia del pasado en el presente y recordarnos que todavía hay españoles emigrantes en Alemania. La cámara enfoca el tablero de horarios de la Estación Central de Frankfurt y luego hace un barrido para detenerse en la llegada de un tren en un plano secuencia que remite a los primeros viajes de los emigrantes. Estas imágenes introducen la entrevista con Ramona Costa, Eugenio Costa, Vito Raimondi y Benito Costa, trabajadores en la Deutsche

Carbone. Estos testimonios imaginan España e Italia a través del filtro de la nostalgia, sus alusiones al lugar de origen tienen una fuerte carga emotiva porque es el lugar de la identificación primaria y de las afiliaciones e identidades compartidas. Pero también suscita un sentido de pérdida, extrañamiento y alienación:

- Extranjeros...llegas allí, extranjeros...legan los alemanes... y eso duele, porque te tratan como...
- Bueno, te tratan normal...
- Si, pero te duele, porque te dicen esa palabra... no te dicen, familia, vecinos... ya llegan los alemanes...
- Está el alemán ahí...
- ...y eso te duele...porque tu te sientes dentro español, normal, español... y llegan, y te dicen eso...extranjero allí, extranjero aquí...no tienes decisión...como un gitano...que no tienes nada positivo...
- Extranjero aquí, extranjero allí...porque otra cosa no hay...

A continuación de esta entrevista, Ruido capta con la cámara el movimiento a través de los medios de transporte para remitir visualmente a la naturaleza nómada y la pérdida de raíces estables a la que se refiere el discurso de los entrevistados: “In the case of diasporic peoples, ‘place’ might not refer to any location at all, since the formative link between identity and an actual location might have been irredeemably severed” (Ashcroft, 2001: 125). El comentario en *off* proporciona los datos históricos enfrentados al discurso del régimen dictatorial, contraste que queda subrayado por la entrevista anterior a emigrantes que terminaron quedándose en Alemania:

El planteamiento oficial de la política migratoria fue la provisionalidad, una estrategia que además de articular un mecanismo de ajuste temporal al mercado estatal de trabajo, favorecía la obtención de divisas con las que financiar las importaciones. Emigración española a Europa (1959-1973). Cifras finales reconocidas: dos millones de trabajadores.

A partir de las aportaciones de la crítica y teoría postcolonial, se empiezan a problematizar las asunciones occidentales sobre las representaciones del viaje y se hacen análisis no tanto de índole estética sino política y socio-económica. Caren Kaplan en Questions of Travel (1996) llama la atención sobre los orígenes materiales de los distintos

tipos de desplazamiento, advirtiendo que en las obras literarias y críticas existe una fascinación con las experiencias individuales de dislocación y extrañamiento asociadas al turismo, nomadismo y viaje, en las cuales la subjetividad tiene un rol central. Pero en la era moderna las experiencias de desplazamiento más significativas han sido movilizaciones colectivas de refugiados o migraciones. Además, no se ha tenido en cuenta que los creadores culturales que abordan el tema del viaje, como escritores, artistas, etnógrafos o turistas, son agentes privilegiados constructores de un discurso sesgado sobre este proceso: “Immigrants, refugees, exiles, nomads, and the homeless also move in and out of these discourses as metaphors, tropes, and symbols but rarely as historically recognized producers of critical discourses themselves” (Kaplan, 1996: 2). Por tanto, el desplazamiento depende también de la capacidad o incapacidad de elección para emigrar y para retornar, además, este fenómeno viene acompañado de posibles conflictos, ya que “cultures of displacement and transportation are inseparable from specific, often violent, histories of economic, political and cultural interactions” (Clifford, 1997: 36). Aunque el discurso dominante del viaje haya sido el de la producción cultural de la clase dominante privilegiada, recientemente el progresivo acceso a los medios de producción de los/las artistas y directores/as que tienen una historia familiar marcada por la migración, junto con una creciente atención a la multiculturalidad y a las nuevas condiciones globales, han hecho que el cine europeo viva una transformación durante los últimos años que ha marcado la tendencia de las películas de carretera. A partir del nuevo milenio,¹¹³ emerge un cine español de carretera que Jorge Pérez denomina “películas-ONG”, un cine

¹¹³ Desde la transición en el cine español han aparecido una diversidad de voces femeninas que expresan su deseo de liberación de la opresión patriarcal apropiándose de la fantasía de evasión que despierta el viaje de carretera. La protagonista de *Vámonos, Bárbara* (Cecilia Bartolomé, 1977) deja a su marido y empieza un viaje de autodescubrimiento explorando su independencia y su relación materno-filial desde un enfoque feminista. Más tarde, en *Hola, ¿estás sola?* (Iciar Bollaín, 1995) dos jóvenes independientes emprenden un viaje por España en busca del vínculo perdido con la madre y terminan creando lazos comunitarios más allá de los biológicos. Como ha señalado Cristina Martínez-Carazo (2002), en este filme se celebran las conquistas del feminismo internalizadas por las hijas liberadas de las restricciones del patriarcado y de los roles prefijados. No obstante, se muestra el lado negativo del posfeminismo: el rechazo de la figura materna.

comprometido que aborda los problemas sociales derivados de la inmigración transnacional contemporánea con el objetivo dar voz a los sujetos colonizados, cuya problemática frecuentemente aparece despersonalizada en los medios. Un ejemplo de película-ONG es el semidocumental de Chus Gutiérrez Retorno a Hansala (2008), donde significativamente la actriz Farah Hamed es de origen marroquí pero de nacionalidad española, ya que vive en España desde pequeña e incluso tuvo que aprender a reproducir el acento marroquí y a hablar bereber para la película. Como sucede en la mayoría de estas películas-ONG el foco se pone en el encuentro cultural del español con el otro a través de un viaje y domina una “mirada condescendiente y estereotipada que mitiga el alcance de tal conversación ética” (Pérez, 2013: 145). En el análisis de Pérez sobre la *road movie* femenina en España, termina apuntando a la necesidad de que sean las descendientes las que enuncien su propia experiencia de los procesos migratorios.

Quizá habrá que esperar a que las mujeres inmigrantes de segunda y tercera generación accedan a los medios de producción cinematográfica para que recarguen las baterías del género y para que el encuentro con la otredad racial y nacional en la carretera adquiriera matices menos condescendientes (Pérez, 2013: 156).

María Ruido es primera generación de su familia en acceder a estudios superiores y adquiere los medios materiales y simbólicos para corregir la omisión de la historia de la clase obrera procedente de la zona rural de Galicia, que ha sido forzada a la movilidad exterior por el prejuicio económico y étnico. El viaje en La memoria se convierte en una crítica de la ideología occidental burguesa de la modernidad y el progreso, así como de la noción dominante de historia que reprime otros aspectos de la historia nacional. Además, en este vídeo ensayo la confluencia del pasado y el presente y la indagación en la identidad

gallega y en las propias raíces a través del viaje se anticipan al cine de la migración que ha surgido recientemente en el contexto del *Novo Cinema Galego*.¹¹⁴

En el montaje de fotografías familiares al inicio de La memoria, se incluye una fotografía de calidad antigua de un tablero de los horarios de una estación de tren alemana, el punto de llegada de muchos emigrantes españoles de los años sesenta. Tras esta foto fija se reiteran planos y secuencias del viaje geográfico de la autora mientras su voz en *off* enuncia el discurso de la historia de esos años junto con sus reflexiones personales: “ahora he hecho este viaje para convertirnos en los sujetos de la historia, frente a su historia de los sujetos. Para detener nuestra mirada frente a la mirada impune e intransitiva de las estatuas”. La finalidad del viaje es, pues, otorgar agencia a “los sujetos de la historia” silenciados por la historiografía institucional que los tiende a suplantar por las figuras emblemáticas de los cambios históricos. Estas figuras se materializan en el espacio público por medio de estatuas de individuos heroicos, como reyes u hombres poderosos que se convierten en adalides de los procesos históricos, cuando en realidad quien construye la historia es la gente corriente y anónima.¹¹⁵ La página de créditos inicial de La memoria es el plano estático de una estatua que reaparece posteriormente editado con el plano de unas estatuas también anónimas de las calles de Frankfurt, figuras representativas de la Historia cuestionadas en el trabajo de Ruido. De acuerdo con el antropólogo Manuel Delgado, la monumentalización juega un papel fundamental en la tendencia urbanística que produce un simulacro de espacio y memoria homogéneos y de aparente coherencia:

¹¹⁴ Este cine se caracteriza por la libertad creativa e independencia con respecto al corsé industrial debido en parte a la democratización digital de las últimas dos décadas. Como he comentado en el capítulo 2, los vídeo ensayos del llamado *Novo Cinema Galego*, Bs. As. (2006) de Alberte Pagán y Vikingland (2011) de Xurxo Chirro, ofrecen una perspectiva creativa y experimental de la emigración gallega para subrayar la sensación de desarraigo y alienación consecuencia de la separación con la comunidad de origen.

¹¹⁵ Ésta es una de las preocupaciones centrales de la obra de Ruido, en Plan Rosebud 1. La escena del crimen (2008) realiza una aproximación al debate en el espacio público que suscitó la Ley de memoria histórica en España y la vinculación entre los lugares de memoria, las políticas de memoria y las industrias culturales como el turismo de guerra y el turismo conmemorativo. El proyecto denuncia que desde las instituciones españolas se transmita la idea de que la transición fue obra de las grandes figuras como el Rey Juan Carlos I, Adolfo Suárez, Santiago Carrillo y los otros padres de la Constitución.

El monumento quiere imponer lo lógico sobre lo heterológico, lo normalizado sobre lo heteronómico o sobre lo anómico. [...] El monumento fetichiza el espacio, lo rescata de la acción subversiva del tiempo cotidiano, de la zapa a que se entregan sin descanso las prácticas ordinarias. El monumento siempre está ahí, indiferente al paso del tiempo (Delgado, 2007: 105).

Las políticas de la memoria institucionales organizan el espacio público imponiendo los monumentos como símbolos de la historia dominante que mitifica a vencedores y conquistadores. Walter Benjamin advertía en las “Tesis de filosofía de la historia” (1940) de que este modo de plantear los procesos históricos beneficia siempre el relato de los que detentan el poder:

[...] quien domina es siempre el heredero de todos los vencedores. Por consiguiente, el establecimiento de una empatía con el vencedor beneficia siempre a quien domina. [...] Todos los que hasta aquí obtuvieron la victoria participan de ese cortejo triunfal en el que los amos de hoy marchan sobre los cuerpos de los vencidos de hoy. A ese cortejo triunfal, como fue siempre la costumbre, pertenece también el botín. Lo que se define como bienes culturales. [...] No hay ningún documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie. Y la misma barbarie que los afecta, afecta igualmente el proceso de su transmisión de mano en mano (Benjamin, 2001: 46).

La institucionalización de la memoria, la domestica vaciándola de contenido y reduciéndola a su versión espectacular en forma de monumentos para impedir así que los discursos antagonistas de la memoria tengan tanta repercusión social. A pesar de la perspectiva única y dominante sobre las transformaciones históricas que ofrecen los monumentos, no existe un modo homogéneo, fijado y unívoco de recordar, sino que los individuos y la sociedad recuerdan el pasado de forma cambiante y contradictoria (Halbwachs, 1980). Dado que la memoria tiene una dimensión social, debe ser renegociada por medio del relato y la narración: “En una sociedad democrática real los lugares de memoria, sean físicos o simbólicos, deberían ser espacios o territorios ocupables y resignificables” (Ruido, 2008).

En La memoria la autora registra los lugares monumentales de las calles de Frankfurt para contraponerlos a los sujetos de la historia silenciada de Alemania

Occidental, la de los trabajadores inmigrantes o huéspedes (*Gastarbeiter*) que hicieron posible el proceso de recuperación económica de ese país, que en las décadas de 1960 y 1970 pasó a ser una potencia económica mundial. La emigración hacia Europa, en esas décadas era de una media de 84.000 personas, se centró principalmente en la República Federal de Alemania (RFA), Francia y Suiza, siendo procedentes de Andalucía, Galicia y Portugal la mayoría de los emigrantes que fueron a la RFA. Sin esta entrada de fuerza laboral no habría sido posible el milagro económico alemán (*Wirtschaftswunder*), el enriquecimiento y la gran expansión industrial y de servicios del país desde después de la Segunda Guerra Mundial (Soto Carmona, 2001: 205). Los países europeos que vivían unas condiciones de desarrollo económico tenían una carencia de mano de obra para satisfacer la demanda de trabajadores no cualificados en los sectores de industria, construcción, servicios, etc. Mientras la población activa autóctona empezó a ocupar los puestos de trabajo más cualificados, los menos cualificados y peor retribuidos no podían ser cubiertos. Por eso, fue necesaria la afluencia de trabajadores extranjeros que podían ganar tres o cuatro veces más que en sus países de origen, como el caso de los españoles si conseguían trabajar.

Como descendiente de miembros de la diáspora gallega en Alemania, María Ruido cuestiona el relato de la identidad cultural alemana aportando una perspectiva, un lenguaje, unos sujetos y realidades diversas. Además, desvela las desigualdades sociales que motivan el viaje a ciudades prósperas en busca de mejores condiciones de vida. El viaje de Ruido hace dialogar el presente y el pasado en un retrato subjetivo de Frankfurt: se editan ensamblados, como si se tratara de un palimpsesto, las fotografías familiares, los planos de las estatuas monumentales de personalidades históricas, las imágenes de la fábrica Deutsche Carbone y del mobiliario urbano del capitalismo tardío. El comentario en *off* describe el proceso creativo: “Recibir, no buscar, esperar a que lleguen los instantes a mí.”

Es decir, el lenguaje audiovisual de la videasta privilegia la presencia del caos de lo real, la casualidad y la aproximación ensayística por encima de la intencionalidad, la descripción y el guion cerrado: “Este es un viaje lleno de fe, de analogías y de azares. Hace más de 20 años yo estuve aquí, y ahora vuelvo para llevarme aquellas imágenes que alimentaron esta memoria de los olvidos: la fábrica es más pequeña que en mis recuerdos, la Bergerstrasse más bulliciosa, la Estación Central...” Los planos que aparecen en este fragmento del video corresponden a los lugares de la memoria de la infancia y la imagen inesperada y azarosa que “le llega” a la autora es el plano de las estatuas monumentales de las calles de Frankfurt, en el cual el ángulo de la cámara hace que veamos al fondo la fachada del edificio del “Deutsche Bank”. Esta estrategia retórica apunta a una analogía entre la historiografía realizada desde arriba y el dominio de las finanzas en el capitalismo neoliberal de nuestra era. El encuadre que sigue a continuación reafirma esta idea al centrar la atención en un cronómetro del valor del euro mediante un *zoom in* abrupto que insiste en la relación entre el relato enaltecedor de los héroes de la historia oficial y el poder políticoeconómico actual. En estos planos del centro financiero de Frankfurt, Ruido consigue representar visualmente al antagonista sin necesidad de que la voz narrativa aporte información adicional, ya que la figura de la metonimia crea el efecto de continuidad entre el “disciplinamiento de la memoria” (Delgado, 2007: 101) y el control político y económico.¹¹⁶

De modo en que Ruido incorpora planos de este espacio para insistir en la idea de que el orden capitalista ha perdurado a lo largo del siglo XX por medio de una urbanización que se adecuaba a los intereses mercantiles, industriales y financieros de

¹¹⁶ Frankfurt am Main (Frankfurt del Meno) representa el “milagro económico alemán” de a partir de los años cincuenta y llega a convertirse en uno de los centros económicos y financieros más importantes del mundo occidental donde actualmente tienen su sede el Deutsche Bank AG, el Commerzbank AG (cuyo edificio también aparece en un plano del video ensayo de Ruido) y el Banco Central Europeo (BCE). Este último está presidido por Mario Draghi quien fijó su ubicación en Frankfurt a partir del Tratado de Ámsterdam del 2 de octubre de 1997. El BCE está situado actualmente en la Eurotower y es una institución simbólica de las políticas monetarias de recortes en Europa que han llevado a una situación de desempleo y desigualdad porque se ha privilegiado la riqueza y la propiedad privada por encima del bien común.

quienes tienen los medios económicos y políticos para imponer su ideología y sus valores. Manuel Castells en The Informational City (1989) ha descrito la época actual como la era informacional marcada por la construcción de nuevos modelos espaciales y temporales, como los “spaces of flows”, espacios de flujo de capital, información, imágenes, símbolos, etc., que se desarrollan en sociedades red de ciudades globales como Frankfurt. Además, los espacios de flujos corresponden a una lógica de dominación de las minorías globales de la sociedad posindustrial que borra las especificidades locales (Castells, 1989: 415).

Igualmente, Ruido contrapone los lugares de memoria monumentalizados por las políticas administrativas alemanas y los espacios abstractos del distrito financiero de Frankfurt, con las imágenes del tránsito, la movilidad, el viaje, la fábrica, los barracones y los archivos del álbum familiar. Estos últimos elementos denotan los espacios vividos, la experiencia específica de los emigrantes y la complejidad, fragmentariedad y multiplicidad de los procesos históricos. Mientras la fetichización de los monumentos “hace del lugar un nudo, un lazo que permite resolver las fragmentaciones, las discontinuidades que el paso del tiempo le impone a la conciencia” (Delgado, 2007: 100).

Ruido en las secuencias del tránsito, la circulación de vehículos, el viaje, visualiza estos espacios de *commuters*, que no se definen por una localización geográfica concreta sino por no-lugares de circulación y pasaje (Augé, 2000). Así pues, el video-viaje de Ruido se compone de las impresiones subjetivas del paisaje urbano y de la fábrica que tienen una vinculación con la identidad y la memoria. La autora imagina como es vivido este espacio por el sujeto inmigrante inscribiéndose a sí misma como viajera y logra transmitir la sensación de extrañamiento, soledad y alienación de la ciudad hostil que puede experimentar el extranjero.

La fusión de tiempos acentuada por la yuxtaposición de secuencias sin orden cronológico y por el empleo de los fundidos encadenados aporta un nuevo significado al

pasado sometido a la necesidad del presente y a la aproximación emocional de la autora a su relato de la emigración. Los espacios inhóspitos de la fábrica como las taquillas y los barracones son “imágenes-jirón” (Didi-Huberman, 2004: 122) que cobran una calidad de aparición del pasado en el presente, igual como la fotografía de Ruido cuando era niña que capta un barrido y es de calidad borrosa. La retórica visual de la autora traza el espacio del trauma que mantiene la marca del pasado, por ejemplo, en el *zoom out* de los zapatos de mujer dejados encima de las taquillas de la fábrica que muestra progresivamente los vestidos evocando las huellas de los trabajadores fabriles, particularmente de la madre ausente que sufrió la explotación y la separación de su familia. La banda sonora en este fragmento es la carta que dirige Ruido a su madre: “arréglatelas, no te hundas, vete sola al médico, no contraigas deudas, no pidas imposibles... y todo ese miedo y esa rabia que tú has pasado. Todo ese miedo sigue viviendo en mí”. Ese momento del video evoca la herencia intergeneracional del trauma, el ejercicio de posmemoria de quienes han crecido dominados por relatos traumáticos que no han vivido directamente pero que determinan su presente (Hirsch, 1996: 662). En La memoria esta toma de conciencia de los efectos que tienen los traumas históricos silenciados va acompañada del reconocimiento de que los eventos del pasado no pueden ser totalmente entendidos, reconstruidos ni recreados. Lo cual hace que la memoria se interprete con distanciamiento crítico y reflexivo y sin la intención de encontrar una clausura definitiva, como afirma Ruido en el video: “Es banal decir que la memoria es mentirosa, es más interesante ver en esta mentira una forma de protección natural que se puede gobernar y modelar.”

La memoria termina con un plano secuencia de una calle de Frankfurt donde en ángulo en contrapicado desde la posición del peatón se ve la escultura kinética “Hammering Man” de Jonathan Borofsky, que en otras tomas del video se muestra desde

el interior del coche en marcha. Esta instalación es una escultura de 21 metros comisionada en 1990 en el edificio de Frankfurt Trade Fair. Según el autor:

The Hammering Man is a worker. The Hammering Man celebrates the worker. He or she is the village craftsman, the South African coal miner, the computer operator, the farmer or the aerospace worker –the people who produce the commodities on which we depend.¹¹⁷

En este sentido, se entiende la relación dialéctica que establece el montaje de La memoria por medio de fundidos encadenados de esta imagen con otras de escaparates de tiendas, de gente realizando sus trabajos y de *commuters* que se dirigen a o salen de su lugar de trabajo.

The motorized hammering arm will move smoothly and meditatively up and down at a rate of four times per minute. [...] The sculpture has been sited so that the many pedestrians and drivers moving up and down First Avenue can enjoy the animated form while contemplating the meaning of the Hammering Man in their own lives. [...] At its heart, society reveres the worker. The Hammering Man is the worker in all of us.¹¹⁸

Este plano que cierra el video es el más largo de todos exceptuando las entrevistas, dura casi dos minutos y graba cinco golpes de martillo y capta el tiempo real y la experiencia de observar el movimiento del martilleo, consiguiendo expandir la duración del tiempo y suspender la acción. Ruido muestra la estatua desde la perspectiva del peatón para conseguir el efecto buscado por el autor de la escultura en el paseante de la ciudad, pero en este caso en el sujeto espectral del video. De este modo también se logra concienciar sobre la importancia del trabajo en nuestras vidas, que en el caso de Ruido intervino de forma fundamental en su construcción identitaria, en su relación con la familia y en su conceptualización del trabajo de artista.

¹¹⁷ Declaración de Jonathan Borofsky disponible en línea:
<<http://www.statemaster.com/encyclopedia/Hammering-Man>>

¹¹⁸ Ibidem opt. cit. 58.

CAPÍTULO 4

LA GUERRILLA ANTIFRANQUISTA EN LA PANTALLA

En el presente capítulo propongo una revisión del contexto socio-histórico de la guerrilla antifranquista en el Estado español y de la guerrilla libertaria catalana a la cual pertenecía el abuelo de la directora de Nedar, Carla Subirana. Me centro especialmente en la represión de la posguerra llevada a cabo por los golpistas mediante la jurisdicción militar y en cómo se ha abordado o no en democracia la reparación moral y jurídica de las víctimas del franquismo.

A continuación, presento una panorámica de las representaciones cinematográficas del guerrillero y los enlaces desde la dictadura hasta la actualidad. Divido en cuatro etapas distintas el tipo de figuración que se hace del maquis: 1) en las películas que exaltan los valores del régimen durante la dictadura, donde el guerrillero era un arrepentido o un bandido sanguinario; 2) desde el tardofranquismo hasta el fin de la transición, cuando emerge un contra-discurso reivindicativo del maquis con una voluntad de recuperar la memoria del pasado inmediato silenciada en el periodo anterior; 3) la producción limitada de películas sobre el tema durante la etapa socialista, donde prevalece la imagen de individuos que luchan desesperados por la supervivencia más allá de sus ideales políticos; 4) y en el nuevo milenio con un renovado interés por la memoria histórica que ha motivado la reaparición de esta figura mítica como un superviviente destacando los factores personales del maquis, de sus familiares y de los puntos de apoyo. En cada uno de estos apartados desarrollo un breve análisis de las producciones más significativas y las comparo con el documental Nedar de Carla Subirana con el objetivo de determinar cuáles son los

paralelismos y las divergencias entre los diferentes modos de aproximarse a la realidad de la guerrilla antifranquista.

4.1. Contexto histórico. Represión e impunidad

Cuando Carla Subirana empieza su indagación sobre las causas del asesinato de su abuelo Juan Arroniz Moreno, descubre que la documentación disponible –el sumarísimo franquista– manipula y falsea la realidad histórica, pero no existen documentos oficiales que aporten una versión diferente de los hechos. La autora remite implícitamente a las insuficiencias de nuestra democracia porque no se aplican políticas que garanticen la verdad, la justicia y la reparación de quienes sufrieron represión durante la guerra civil y el régimen franquista. Este asunto quedó pendiente de enmendar durante la transición y fue una de las causas del desengaño y la frustración de expectativas de gran parte de la izquierda ante la democracia recién constituida.¹¹⁹ La transición ejemplar se basó en el olvido del pasado para construir un nuevo futuro y en el fracaso de tratar la cuestión de la justicia restaurativa –la ley de impunidad y de punto final–. Así pues, quienes combatieron por las libertades y por la democracia vieron como no obtenían reconocimiento público, ya que no se rehabilitó moral ni jurídicamente a las víctimas de los juicios ilegales más allá de la indemnización. La Ley de Amnistía (17 de octubre, 1977), todavía en vigor, exculpó todos los actos de intencionalidad política tipificados como delitos y faltas realizados antes de diciembre de 1976. Esta ley significó la ausencia de comisiones de la verdad y de investigación judicial de los crímenes franquistas cometidos desde la guerra civil e impidió

¹¹⁹ La élite política gestionó un proceso moderado de reformas democráticas que implicaban la ausencia de ruptura real con el pasado franquista y el rechazo de la opción revolucionaria que planteaban grupos políticos y sindicales. A raíz de la progresiva desideologización y la hegemonía tecnocrática, parte de la izquierda experimentó un desencanto y una salida posmoderna. Manuel Vázquez Montalbán sintetizó este sentimiento de impotencia en la frase “contra Franco vivíamos mejor”. Es decir, los ideales de cambio radical no encontraron espacio en un sistema parlamentario y una política reformista y consensual.

las reparaciones por la vía judicial y el reconocimiento de quienes combatieron el régimen ilegítimo.

Al finalizar la guerra civil el bando nacional manifestó la voluntad de continuar la depuración de la sociedad española violentamente para crear una atmósfera de terror y dejar la sensación de dominio ante el enemigo político e ideológico.¹²⁰ A partir de julio de 1936 se modificó el Código de Justicia Militar estableciendo una justicia castrense, inmediata, ejemplar y sin garantías procesales. En febrero de 1939 el régimen de Franco instauró la Ley de Responsabilidades Políticas que establecía la responsabilidad por el delito de rebelión militar con carácter retroactivo sobre actuaciones que eran legales en el momento de producirse. Quienes colaboraron con el gobierno legal de la Segunda República se convirtieron en proscritos con efecto retroactivo a 1934, de manera que el bando nacional persiguió a políticos, fuerzas armadas, profesores y funcionarios públicos del gobierno anterior.

Esta durísima represión que tenía el objetivo de eliminar la anti-España fue la causa de que muchos combatientes republicanos optaran por la huida y pasaran a colaborar con la resistencia francesa contra la ocupación nazi o a actuar en el maquis rural y urbano dentro de la Península. También algunos grupos de libertarios dejaron su exilio en Francia y volvieron a Barcelona para continuar su lucha antifascista, pero únicamente conseguían subsistir en la clandestinidad con la ayuda de golpes económicos. Los resistentes llevaban a cabo actos de sabotaje, robos, salvamentos de presos, reorganización de la CNT y ataques contra a las fuerzas represivas del régimen con la finalidad de desestabilizar el nuevo sistema instaurado. El grupo de resistentes libertarios que dirigía el abuelo de Carla Subirana, Juan Arroniz, –formado por Dámaso Carneado Marcén, Carles Sánchez Ortuño,

¹²⁰ El primer objetivo del nuevo Estado era el desmantelamiento de la organización de los vencidos y la liquidación del enemigo, así pues, tras el triunfo del bando nacional “la guerra contra la República iba a prolongarse por otros medios; no en los frentes de batalla, sino en los tribunales militares, las cárceles, los campos de concentración, los batallones de trabajo, e incluso entre los exiliados” (Preston, 2011: 615).

Ramón Pol Berenguer, Emilio Cortés García y José García Mellado—, actúa en Barcelona durante la primavera de 1940. Cuatro de sus atracos están documentados durante el mes de mayo: en la calle Marques de Duero, en el surtidor de gasolina del Paralelo, en la calle Rosellón y en una zapatería en la calle Princesa. El último de esos golpes fue el 25 de mayo a la zapatería en la calle Princesa número 15, el objetivo era emplear el botín para la propia subsistencia de miembros del movimiento libertario. El 13 de junio de 1940 Juan Arroniz, Dámaso Corneado Marcen, Carles Sánchez Ortoño y Emilio Cortés Gracia son condenados a pena de muerte por un consejo de guerra sumarísimo por delitos de robo a mano armada y unos días más tarde son fusilados en el Campo de la Bota (Aisa Pàmols, 2007).

La definición que da la RAE de sumarísimo es: “un juicio de un tipo que, siendo civil o criminal, tiene una tramitación brevísima, sea por la urgencia o la sencillez del caso litigioso, o por la gravedad o flagrancia del hecho criminal.”¹²¹ Sin embargo, los sumarísimos franquistas eran asesinatos encubiertos por medio de la aplicación a los civiles del código de justicia militar que los condenaban a penas de muerte o de años de cárcel por delitos de adhesión o auxilio a la rebelión. Al finalizar la guerra se creó una legalidad para ejecuciones extrajudiciales y, de hecho, hubo un mayor número de muertos por juicios sumarísimos que por las propias acciones de guerra. Entre 1937 y 1975, tras la legitimación del golpe de estado, se establece una justicia dictatorial y militar para continuar los fusilamientos bajo una simulación judicializada. Los consejos de guerra eran una farsa sin ninguna garantía procesal, instrucción ni testigos de la defensa. Consistían en juicios excesivamente breves donde se leían nombre, cargos y sentencia y se tenía en cuenta la filiación política del inculcado. En Nedar Subirana lee la sentencia de su abuelo mientras la cámara en mano sigue la lectura del escrito: “Caso instruido contra: Juan

¹²¹ Diccionario de la Real Academia de la Lengua en línea:
<<http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=sumar%C3%ADsimo>>

Arroniz Moreno, Dámaso Corneado Marcen y Carlos Sánchez Ortoño. Delito: Atraco a mano armada. Sentencia: tres penas de muerte por tres atracos a mano armada”. Al principio no se mencionan las causas políticas del delito pero más adelante Subirana va añadiendo información y una de las escenificaciones de la historia de su abuelo aparece comentada con una voz en *off* masculina que lee la sentencia donde se menciona su adhesión política como causa de la condena:

Las gestiones cumplimentadas para completar el siguiente oficio, han dado como resultado que Juan Arroniz Moreno es persona de malos antecedentes, tanto en su moralidad como en su aspecto político-social. Consultados los archivos de la jefatura superior de policía carece de antecedentes.

Los antiguos resistentes del movimiento guerrillero que son entrevistados en el documental La guerrilla de la memoria (Javier Corcuera, 2002) expresan su disconformidad con la falta de medidas en democracia porque no se demandan responsabilidades, no se condenan los juicios sumarísimos del franquismo, ni se restituye jurídicamente la dignidad de las víctimas de la dictadura. Por ejemplo, el exguerrillero asturiano Manuel Zapico afirma “las víctimas estamos sin reconocer en ese famoso pacto de la Moncloa” y el ex guerrillero de la Agrupación de León-Galicia, Francisco Martínez Quico, denuncia que siga constando en los archivos su calificación como bandolero y pide que se lo considere como un luchador antifranquista. La asociación Archivo Guerra y Exilio (AGE) ha propuesto una nueva Ley de la Memoria Histórica porque la de 2007 promovida por el gobierno socialista de Rodríguez Zapatero es insuficiente:

No basta con quitar símbolos. Si no se condena el franquismo, si no se anulan los juicios sumarísimos, si no se dota de derechos a los represaliados, los represores siguen siendo los que determinan la aplicación de la ley. Lo que tenemos en una memoria congelada (Barbarroja, 2016).

Así pues, el colectivo de ex guerrilleros antifranquistas reprueba que el Estado español siempre se niegue a calificar la represión franquista como crimen contra la

humanidad y a reconocer jurídicamente a todas las víctimas.¹²² A diferencia de otras democracias como la alemana, cuyo gobierno conservador presidido por Helmut Kohl en 1998 promovió la anulación de las causas de los tribunales nazis desde 1933, la española todavía no ha anulado las sentencias pronunciadas por los tribunales franquistas.

El olvido jurídico que origina la Ley de Amnistía no ha sido rectificado por la Ley de la Memoria Histórica, ya que esta no aporta una verdadera política pública de memoria ni el esclarecimiento de situaciones derivadas de la represión franquista, labor que ha quedado relegada a la historiografía académica y los movimientos sociales por la memoria. Esta ley, que apenas ha llegado a aplicarse con los gobiernos del Partido Popular, no contempla la condena jurídica de la dictadura ni reconoce a las víctimas del franquismo, con lo cual se mantiene la consideración pública de los maquis como bandoleros. De ahí que los ex guerrilleros y sus familiares todavía demanden el reconocimiento jurídico más allá del moral y la anulación de los consejos de guerra y de todos los procesos por los cuales fueron condenados y llevados a presidio o fusilados.¹²³ Esta situación ha impedido la reparación del estigma social padecido por las víctimas y sus familias.

¹²² En 1997, Martínez-López (“El Quico”) participa junto a militantes de la asociación Archivo Guerra y Exilio (AGE) e intelectuales como el escritor Alfons Cervera o la historiadora Fernanda Romeu en la elaboración de un texto de proyecto no de ley para el reconocimiento moral y político de la guerrilla antifranquista. En 2001, el Congreso de los Diputados vota el reconocimiento de los guerrilleros como luchadores legítimos por la libertad, pero no acepta la anulación de las sentencias pronunciadas contra ellos por los tribunales militares de la dictadura ni la creación de un centro de archivos sobre la guerrilla.

¹²³ La Generalitat de Catalunya creó en 2007 la institución el Memorial Democràtic para recuperar, conmemorar y fomentar la memoria democrática de Catalunya de 1931 a 1980, así como para establecer la verdad y la reparación moral de las víctimas de la guerra civil. En la VIII legislatura presidida por Zapatero (2004-2008), la Generalitat propugnó anular los juicios sumarísimos de Franco contra los represaliados, incluyendo el que en 1940 hizo fusilar al ex presidente Lluís Companys, pero el Gobierno central obstaculizó esta anulación por cuestiones legales. En el proyecto de ley de 2006 Zapatero, por falta de apoyo parlamentario, optó por resarcir moralmente pero no jurídicamente a las víctimas del franquismo. El 15 de octubre de 2016 el Parlament de Catalunya da el primer paso para anular unilateralmente estos juicios desafiando el ordenamiento jurídico español al dar trámite a la Ley de la Reparación Jurídica de las Víctimas del Franquismo. La proposición de ley del Parlament plantea declarar nulos y sin ningún efecto jurídico alrededor de 80.000 consejos de guerra sumarísimos instruidos por causas políticas con el fin de restablecer jurídicamente el honor de las víctimas y sus familiares, ya que fueron tratados como delincuentes mientras luchaban por los valores democráticos. Por su parte, Naciones Unidas ha instado a España para que anule los juicios de la dictadura, en el último informe pedía “establecer mecanismos idóneos para hacer efectiva la nulidad de las sentencias e violación de los principios fundamentales del derecho y procesos durante la guerra civil y el franquismo”. Noticia disponible en *El Periódico*, 19 de octubre del 2016: <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/politica/parlament-ley-anular-juicios-franquismo-5573576>>

En Nedar el sumarísimo a partir del cual Subirana inicia la investigación sobre las circunstancias de la muerte de su abuelo le atribuye al guerrillero un delito común borrando toda huella de motivación política. Este hecho adquiere una dimensión colectiva porque existen muchos casos de falseamiento judicial para favorecer al régimen.

La primera sorpresa que me llevo es al descubrir que mi abuelo, Juan Arroniz, fue fusilado por cometer tres atracos a mano armada. [...] A los resistentes, el régimen franquista los hacía pasar por delincuentes comunes para esconder la existencia de un movimiento de resistencia. Entonces, ¿Era un anarquista convencido o simplemente era un vulgar ladrón?¹²⁴

Subirana se enfrenta a esta incógnita dado que en el discurso oficial franquista los resistentes no existían y en el periodo democrático no ha habido reparación del honor jurídico de las víctimas por medio de la anulación de los juicios sumarísimos franquistas. En Nedar se dramatiza este descubrimiento de la siguiente forma: la voz en *off* extradiegética que reproduce el pensamiento de Subirana está editada con la secuencia donde lee el sumarísimo, a continuación un corte nos vuelve a situar en la piscina donde la autora nada mientras escuchamos la voz asincrónica: “Si alguna vez me paré a pensar por qué fusilaron a mi abuelo, nunca imaginé que fuese atracador. Siempre había inventado una historia donde él era defensor de la libertad, un idealista.” Por tanto, expresa duda entre la criminalización del discurso franquista y la narrativa utópica y nostálgica de la guerrilla que hemos heredado del discurso cultural de la democracia sobre el maquis.

El abuelo de la directora es representante de un colectivo de la resistencia que sufrió la estigmatización y el ocultamiento de sus motivaciones políticas e ideológicas. Subirana pretende corregir este pasado y a partir de los recursos del lenguaje audiovisual transmite su desengaño al enfrentarse al discurso oficial de la historia que, recordemos, no ha sido completamente desautorizado en el periodo democrático. La directora toma una

¹²⁴ Esta cita está recogida de la sinopsis y el guion del documental que presentó la directora a la productora. A partir de ahora y a lo largo de los capítulos 4 y 5 estas citas aparecerán como “Sinopsis de Nedar”.

postura melancólica con respecto al pasado idealizado de la guerrilla antifranquista, que se convierte en un referente de ideología y de comportamiento heroico frente a un presente prosaico en el que ya no existe un gran proyecto colectivo. Sin embargo, esta actitud cambia a lo largo del documental porque el asunto central no es la memoria de la guerrilla, sino el proceso de búsqueda identitaria de la autora, la aproximación ensayística al pasado, sus descubrimientos y las reflexiones y respuestas emocionales que suscitan.

Desde el final de la contienda militar en 1939, el régimen franquista trató a los guerrilleros no como enemigos políticos o ideológicos, sino como bandoleros, delincuentes o terroristas que amenazaban la estabilidad y la paz político-social. El propósito de la eliminación de cualquier huella ideológica de la resistencia era deslegitimar su lucha y hacer que perdieran todo tipo de apoyo por parte de la población civil. Es decir, la memoria del movimiento guerrillero fue calculadamente borrada o desideologizada para impedir que se convirtiera en un referente para la construcción de una identidad común. Las actuaciones principales del maquis eran sabotajes de líneas eléctricas, atracos a fábricas industriales, bancos y negocios para financiar la propia guerrilla y la oposición al régimen, difundir propaganda, organizar de huelgas, etc. Con el dinero que conseguían se imprimían octavillas, folletos y libros, se conseguían armas, se sacaba a perseguidos del país y se ayudaba a los presos políticos. La guerrilla se puede periodizar en diferentes etapas: primero son huidos que escapan de la muerte segura (1939-1943), después se organizan en Agrupaciones Guerrilleras (1944-1946) y finalmente hay un declive de la resistencia hasta su finalización (1947-1952). En 1936 empezó a surgir la lucha de estos grupos armados (huidos, enlaces y más tarde guerrilleros), cuando se echaron al monte para escapar de la represión en las zonas que fueron tomadas al inicio de la guerra por los rebeldes, como Extremadura y Andalucía. Puesto que se impartió la “justicia” retroactivamente y se podía juzgar y condenar a quienes apoyaron el gobierno democrático de la República, los huidos

se escondieron en el monte para evitar represalias como la detención, reclusión en campos de concentración, campos de trabajo o cárceles a la espera de un consejo de guerra. Por tanto, en sus orígenes el objetivo de la resistencia era la huida de la violencia represiva y la supervivencia; muchos decidieron vivir en la clandestinidad formando pequeños grupos en los montes cercanos a sus pueblos de origen.

Se ha hablado mucho de las guerrillas, exagerándose su importancia y su influencia política. [...] no les cabía más que morir matando o confundirse con el paisaje y lograr, algún día, reintegrarse secretamente en la población civil. Era una esperanza sin contenido político, por más que los guerrilleros tuvieran casi todos una clara conciencia política (Alba, 1978: 52-53).

Aunque en 1940 no se veía en el horizonte la posibilidad del derrocamiento del franquismo, a partir de 1943 la derrota del fascismo en Europa alimentó las esperanzas y la CNT-UGT intentó reorganizarse desde la clandestinidad, particularmente en Barcelona por el arraigo de la tendencia asociativa de la clase obrera urbana. Asimismo, gran parte de los excombatientes republicanos que se habían incorporado a la resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial para combatir al nazismo, reorientaron su lucha antifascista hacia España. A las organizaciones clandestinas existentes se sumaron las Agrupaciones Guerrilleras que tenían estructura y táctica militar. En 1944 el PCE realizó incursiones guerrilleras en los Pirineos, la llamada invasión del Valle de Arán, para provocar una insurrección popular contra la dictadura, pero fracasó porque la guerrilla quedó aislada a nivel internacional y el movimiento comunista de la URSS estaba en crisis. A partir de 1947 los aparatos represivos del régimen empezaron a atacar a las organizaciones clandestinas y a los puntos de apoyo, la actividad guerrillera pasó a centrarse únicamente en minar la economía de los vencedores y el movimiento se disgregó en 1952.

En la reconstrucción de la historia de Juan Arroniz, Subirana indica que fue fusilado en 1940, entonces sus acciones se realizaron poco después de terminada la guerra y en la primera etapa de la resistencia cuando se formaron los primeros grupos armados de

forma aislada y dispersa. En su origen sus acciones se relacionaban con la supervivencia aunque fueron desarrollando un carácter cada vez más político. No obstante, hasta 1944 se trataba de “vecinos en armas y guerrilla política”, grupos autóctonos que no tenían una estructura guerrillera sofisticada hasta la intervención de organizaciones políticas del PCE desde el exilio (Marco, 2012: xxxviii). La resistencia armada antifranquista significó el rechazo a la sumisión al régimen y la continuidad del republicanismo democrático y del movimiento obrero de los años treinta. Los obreros y sindicatos españoles y catalanes venían de una tradición de concienciación de clase iniciada con la huelga de 1917 y el trienio bolchevique (1918-1920) y continuada durante los años veinte y treinta con el proyecto emancipador y la defensa de sus derechos frente a la clase dominante adquiriendo cada vez más protagonismo social y político.

La industrialización y la expansión económica del núcleo barcelonés (industrias textiles, metalúrgicas, químicas, de la construcción, etc.), que culminan con la Exposición Universal de 1929, generaron la demanda de mano de obra y la llegada de inmigrantes provenientes de todas partes de España. La población de la ciudad condal creció con unos 250.000 inmigrantes procedentes sobre todo del Levante (Valencia y Murcia, 13% de la población total); en el censo de 1930 un 13,4% de los inmigrantes procedían de Murcia. Estos inmigrantes se asentaron en los núcleos lindantes o cercanos a Barcelona, ya que en las zonas rurales de Murcia se extendió el mito de que era un destino para obtener bienestar y riqueza con sueldos altos y estables. La mayoría de estos inmigrantes eran mano de obra no cualificada y sin tradición industrial, sobre todo varones solteros y jóvenes (de 18 a 35 años) provenientes del ámbito rural y sin estudios (Vilá Valentí, 1959). Esta emigración en Barcelona y las localidades de la periferia era mano de obra barata, clase trabajadora que creaba movimientos sindicales y entraba en conflicto con la burguesía industrial representada por los empresarios catalanes. Los miembros de esta clase trabajadora, la

mayoría anarquistas, después de la contienda fueron los que sufrieron más la explotación laboral por su necesidad de trabajo y por ser trabajadores no cualificados que aspiraban a la movilidad social. Además, el anarcosindicalismo en Barcelona estaba perseguido por matones de la Peatonal y por la policía franquista, era una época en que había muchas persecuciones a los miembros de la CNT-FAI (Richards, 2013: 226).

En Nedar Subirana no solamente averigua sobre el rol de su abuelo Arroniz en la guerrilla urbana, sino también elementos de su vida antes y durante la guerra civil como que había trabajado en los Talleres Roca Radiadores de Gavà (Barcelona)¹²⁵ y que había formado parte de uno de los grupos anarquistas y de las Milicias de esa localidad. Hacia el final del documental la cámara sigue a la tía abuela de la autora, la hermana de Juan Arroniz, mientras se dirige andando hacia la farmacia situada en la rambla Salvador Lluç de Gavà, camino que hace casi todos los días. La voz en *off* destaca la casualidad de que esa farmacia había sido la sede del partido anarcosindicalista al que estaba afiliado Arroniz. Con el establecimiento de los Talleres Roca Radiadores en 1917 se desarrolló en Gavà el Sindicat Únic de Treballadors, sindicato de carácter faísta, muy combativo y adherido a la CNT (Confederación Nacional del Trabajo),¹²⁶ que estaba formado por obreros de la fábrica Roca y jornaleros agrícolas inmigrantes valencianos. Las obras de la Exposición Universal y el desarrollo industrial de los años veinte, motivaron una nueva

¹²⁵ La Compañía Roca Radiadores fue un taller familiar creado en Gavà en 1917 por los hermanos Roca. Cuando estalló la guerra civil los propietarios tuvieron que huir y Roca Radiadores fue colectivizada por los trabajadores que se constituyeron en un comité de control. Entonces la Generalitat intervino la fábrica y quedó bajo el control de la Comisión de Industrias de Guerra presidida por Josep Tarradellas. Dado que tenía la fragua de hierro más importante de Catalunya, funcionó como una industria de guerra y pasó a ser objetivo militar del ejército nacional, por lo cual Gavà sufrió ataques aéreos.

¹²⁶ La CNT se fundó en Barcelona en 1910, era de tendencia anarcosindicalista y cuestionaba la acción revolucionaria terrorista de grupos libertarios desde finales del siglo XIX. En el Sindicat Únic dominaban las tendencias vinculadas a la FAI (Federación Anarquista Ibérica), formada en 1927 como respuesta a una crisis entre la militancia en los sindicatos de la CNT tras su ilegalización por Primo de Rivera y al crecimiento de la UGT y el Sindicato Libre apoyados por el gobierno de la dictadura. Ambas asociaciones, CNT y FAI, al empezar la guerra civil abandonaron su anti-estatismo y colaboraron con el gobierno republicano de la Generalitat formando milicias confederales cenetistas para enfrentarse a los rebeldes en Catalunya donde iniciaron una revolución social.

oleada de inmigrantes de Murcia y Andalucía que fue empleada como mano de obra barata por los industriales de Gavà.

Les dues onades immigratòries de la preguerra, [...] s'organitzaren políticament i socialment entorn de dues ideologies polítiques concretes: el socialisme (que involucrà els immigrants de la primera onada, dels anys deu al vint, bàsicament procedents del País Valencià) i l'anarquisme (que involucrà bàsicament els immigrants murcians i andalusos de la segona onada, dels anys vint al trenta) (Campmany, 2001: 263).

Subirana incluye en Nedar una entrevista al historiador anarquista Abel Paz –Diego Camacho Escámez, (Almería 12 de agosto de 1921- Francia - Barcelona 13 de abril de 2009)–, quien hace referencia al obrero que luchaba contra el franquismo: “estaba cansado, hasta los huevos de que lo explotaran. Este es el problema, el problema es que la clase trabajadora de entonces no es la clase trabajadora de hoy.” El anarquismo se mantuvo como ideología predominante en Catalunya durante más tiempo que en el resto de Europa industrializada a causa de la resistencia de la clase patronal ante las reivindicaciones obreras y de la represión gubernamental desde Madrid. La represión del movimiento obrero en Barcelona y las localidades de la periferia era especialmente violenta porque la Patronal o el gobierno tenían pistoleros a su servicio que asesinaban a los líderes sindicales y atemorizaban a la población. El movimiento anarquista y el sindicalismo de la CNT-FAI fue la organización más importante durante la República en el Estado español y especialmente en Catalunya.

Barcelona, then the largest industrial city in Spain, became an Anarchosyndicalist enclave within the republic. Its working class overwhelmingly committed to the CNT, established a far-reaching system of syndicalist self-management. Factories, utilities, transport facilities, even retail and wholesale enterprises, were taken over and administered by workers' committees and unions. The city itself was policed by a part-time guard of workingmen and justice was meted out by popular revolutionary tribunals (Bookchin, 1977: 1).

Tras la guerra civil la CNT-FAI continuó participando en la lucha armada contra Franco por medio del movimiento obrero y la guerrilla. A pesar de que la mayoría de los

maquis actuaron hasta los años cincuenta en el ámbito rural –las montañas de Cantabria, León, Asturias, el Levante y los Pirineos–, había acciones urbanas en Barcelona coordinadas principalmente por los grupos anarquistas que actuaban por su cuenta independientemente de los sindicatos anarcosindicalistas para no comprometer a las organizaciones en caso de ser capturados (Alba, 1978: 181). Así pues, la guerrilla urbana catalana durante los primeros años de la posguerra estaba vinculada al movimiento libertario y se caracterizó por la clandestinidad, el liderazgo opaco y una cohesión difícil. La Brigada Político-Social y la Brigada de Investigación Criminal (la policía política franquista) de Barcelona trabajaron para desarticular los grupos de obreros que se convertían en guerrilleros y que realizaban atracos con pistola a comercios, bancos, cajas y empresas, así como para construir una campaña propagandística contra ellos para que perdieran el apoyo popular.

[...] el jefe de la Brigada Político-Social de Barcelona, Eduardo Quintela, era un excelente conocedor de los medios de la CNT y de la FAI en Barcelona. Desde, 1939, hubo de afrontar el resurgimiento de la resistencia libertaria que se manifestaba por procedimientos de un clásico espontaneísmo sin estructuración orgánica. Si ese procedimiento llegaba a consolidarse, la inferioridad que pudieran tener los grupos anarquistas y libertarios frente al potencial policiaco quedaría compensada por la descentralización en las acciones (Paz, 2001, [1984]: 69).

La guerrilla urbana en Barcelona estuvo en auge en 1949, ya que con el final de la II Guerra Mundial se activó la esperanza de la movilización obrera, la reorganización de partidos políticos y de grupos antifranquistas. Algunas de las figuras míticas del maquis catalán fueron Francisco Sabaté Llopart “El Quico”, José Lluís Facerias, Ramón Vila Capdevila (“Caracremada”) y Marcelino Massana. En Barcelona fueron conocidos los atracos al Banco de Vizcaya de la calle Rocafort, al Banco Español de Crédito de la calle Mallorca, a la Casa Batlló, en un centro de Falange de Barcelona, en los talleres de La

Vanguardia y tres en las Ramblas, etc.¹²⁷ No obstante, los guerrilleros urbanos actuaban cada vez más ajenos a la organización y contra la voluntad de los comités. En 1949 varios resistentes del Movimiento Libertario mueren acribillados en las calles y otros son detenidos, en 1957 asesinan a Facerías, en 1960 a Quico, y en 1963 a Ramón Vila “Caracremada”.

Carla Subirana le lee al documentalista y mentor Joaquim Jordà una frase del sumarisimo franquista que resulta fundamental para situar a Juan Arroniz entre la guerrilla urbana con motivaciones políticas: “el más alto, el Arroniz, pronunció las palabras ‘los rojos también tenemos derecho a la vida’.” Jordà deduce que el abuelo de la directora era un miembro de la CNT o la FAI, mientras Subirana, con el fin de crear un efecto dramático, se muestra escéptica: “Tú das por hecho que estos atracos eran por motivos políticos, yo no lo veo tan claro.” Las palabras de Arroniz, que pueden ser creación de la directora porque mezcla la historia de su abuelo con elementos de la ficción, se refieren a la clandestinidad y persecución que padecían sindicalistas y miembros políticos contrarios al régimen. Esta frase no apela tanto al idealismo como a la victimización porque el motivo principal del atraco parece ser una reacción a la estrategia del régimen de condenar a los rojos al hambre, la falta de recursos materiales y la marginalización social. A veces es difícil saber si los atracos se realizaban por razones políticas o por supervivencia, ya que la pobreza de la posguerra contribuía al aumento de la criminalidad más allá de las motivaciones políticas.

While claiming that ‘the public’ were pleased with the work of the police in rounding up various bands of ‘gangsters’, the party authorities had to admit that the

¹²⁷ La prensa controlada por el régimen ofrecía su versión propagandística de los hechos que fue efectiva e influyó en la pérdida de apoyo social al movimiento guerrillero. La información sobre estos atracos aparecía en la prensa del momento como el relato de la captura de un miembro del grupo de Quico Sabaté contada por la Brigada Político-Social, en *La Vanguardia* el 12 de julio de 1949. El periodista afirma que los atacadores eran “una banda de forajidos” que vinieron a Barcelona para robar y matar y califica a Sabaté como “un sujeto peligrosísimo”. Noticia disponible en línea:
<<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1949/07/12/pagina-11/32828685/pdf.html?search=quico%20sabat%C3%A9>>

general understanding was that much crime was the result of ‘the current misery which reigns in the homes of the most humble’ (Richards, 1998: 163).

En la entrevista, Jordà también apunta a las posibles motivaciones que podía tener Arroniz para atracar negocios: la supervivencia, las aportaciones económicas a los presos y la influencia sobre la población para hacerle creer que “no todo se ha muerto, no todo se ha perdido.” En la práctica a los guerrilleros libertarios no les quedaba más opción para sobrevivir que realizar golpes movidos por la necesidad económica de subsistencia porque su pasado les impedía a ellos y a sus familiares integrarse a la nueva sociedad franquista de los años de la autarquía.

The authority of the Francoist regime was imposed through the manipulation of the supply of the material necessities of the population. This both guaranteed the overriding preoccupation of most of society with personal survival rather than political protest, and ensured that the sacrifices to be made during the long period of economic crisis in Spain during the 1940s would be overwhelmingly made by the working class (Richards, 1998: 24).

Más adelante en la entrevista, Jordà menciona que ser viuda de fusilado era peor que ser madre soltera. La discriminación y el miedo al castigo que sufrieron esas mujeres les obligaba a educar a los hijos con el silencio sobre los hechos. Por eso Subirana le explica a Jordà que su abuela Leonor siempre fue reticente a hablar de su historia con Arroniz: “Mai en volia parlar. És com si tingués un mal record.” Los guerrilleros no solamente sufrieron la tortura y ejecución sino también la opresión económica, la humillación y el miedo de sus familiares y amigos.

The defeated were obliged to be complicit in this denial. Women concealed the violent deaths of husbands and fathers from their children in order to protect them physically and psychologically. [...] The silent knowledge of unquiet graves necessarily produced a devastating schism that would long outlive even the Franco regime itself (Graham, 2005: 137).

La propaganda y del *status quo* franquistas demonizaron a los maquis y extendieron la idea de que eran meros ladrones que con el pretexto de un ideal político realizaban actos delictivos y violentos. En los medios controlados por el régimen se anunciaban las

acciones de los guerrilleros como incidentes aislados y sin repercusiones y se referían a ellos con los términos “bandoleros”, “pistoleros” o “terroristas”. El periódico *La Vanguardia* el 19 de junio de 1940 informa de la Sentencia Cumplida de Juan Arroniz y sus compañeros: “Recientemente fueron condenados a la última pena por un consejo de guerra sumarísimo que les juzgó por delitos de robo a mano armada.”¹²⁸ Por tanto, en la prensa se comunica que fueron condenados como delincuentes sin hacer mención a su afiliación al movimiento libertario. El discurso franquista no solo estigmatizó a los guerrilleros, sino que silenció la experiencia de los familiares, los puntos de apoyo y enlaces que solían ser mujeres e hicieron posible la existencia de la guerrilla y las organizaciones clandestinas.

To be a ‘mujer de preso’ was to acquire a particular kind of political identity. [...] The so-called ‘pacto del hambre’, ensuring that the wives of guerrilleros had no employment and, therefore, no food to live, was widely enforced by the authorities. The tactic of starving out the ‘Reds’ was used, subjecting entire villages to marital law and curfew regimes. Any shelter given to the maquis was punished by death. Women, for example, were imprisoned as ‘bait’ for guerrilla fighters on the run. They were particular targets for repression against families, reflecting a gender-specific aspect of Francoist violence (Richards, 1998: 53).

4.2. Discursos audiovisuales sobre la guerrilla antifranquista

4.2.1. Criminalización (1950-1965)

La Ley de Prensa del régimen promulgada en abril de 1938 silencia miles de ejecuciones hasta finales de los años sesenta y permite que se presente a los resistentes antifranquistas como bandoleros: “Until the late 1960s journalism as such didn’t exist: ‘journalists’ were, in effect, state functionaries charged with maintaining the regime’s monopoly of ideas” (Richards, 1998: 10). Durante los años cuarenta y cincuenta, el discurso del régimen franquista deshumaniza y criminaliza al maquis con el objetivo de

¹²⁸ Noticia recogida en el blog en línea:
<<https://www.diagonalperiodico.net/blogs/imanol/miscelanea-catalana.html>>

que el exterminio por parte de sus aparatos represivos no constituya un delito o falta moral ante la opinión pública. Así pues, este mecanismo de omisión de la disidencia política y militar dentro del Estado español, normalizaba y legitimaba ante la población civil la eliminación física de los guerrilleros por considerarlos una amenaza social al orden de la Nueva España.

[...] history under the Francoist dictatorship was a direct instrument of the state, written by policemen, soldiers and priests, invigilated by the powerful censorship machinery. It was the continuation of the war by other means, an effort to justify the military uprising, and the subsequent repression (Preston, 2005: 29).

Según la clasificación que hace Carmen Moreno-Nuño de la representación del maquis en la novela, existen tres paradigmas distintos: en la España de Franco son bandoleros; en la del exilio, héroes; y en la democrática, supervivientes (2006: 240). El cine de la dictadura retrata al maqui de forma estereotipada como un bandolero, un gánster o un arrepentido de acuerdo al discurso oficial que desactiva sus aspectos políticos. En cambio, desde el exilio aparece representado como un héroe superviviente que lucha por un ideal y en la democracia se reivindica su historia olvidada o tergiversada y la de sus simpatizantes y familiares.

En la inmediata posguerra se intentó acallar la existencia de la resistencia porque se quería dar la imagen de que no había contestación dentro del país; también se negó la posibilidad de reconciliación y se impuso la política de la victoria, la justicia militar y el castigo violento de los rojos por medio de ejecuciones y encarcelamientos. De ahí que durante los años cuarenta el cine dominante fuera el cine de Cruzada como Frente de Madrid (Edgar Neville, 1939), Raza (José Luis Sáenz de Hereida, 1941) y Rojo y negro (Carlos Árevalo, 1942). Era un género dirigido al adoctrinamiento y la propaganda que manipulaba la historia con el mensaje de que la guerra civil fue una cruzada para restablecer el orden.

La lucha guerrillera de la resistencia antifranquista, uno de los capítulos menos conocidos y más olvidados de la reciente historia de España, reunía todos los requisitos para haber dado lugar, hipotéticamente, a un verdadero género cinematográfico, a una cierta épica de la resistencia contra el fascismo. Claro está que habría hecho falta para ello partir del supuesto, desmentido por la historia, de que la Guerra Civil se hubiera saldado con el triunfo final de la legalidad republicana (Herederó, 1999: 215).

Sin embargo, en los años cincuenta, cuando la guerrilla dejó de ser una amenaza,¹²⁹ aparecen una serie de películas afines al régimen en las que se despolitiza a los guerrilleros y se los retrata como delincuentes que momentos antes de morir lamentan haber tomado el camino equivocado o como arrepentidos que se integran en la Nueva España. Este cambio de paradigma en el cine de los años cincuenta estaba conectado una serie de medidas de apariencia liberalizadora que pretendían atenuar los rasgos totalitarios del régimen ante las democracias occidentales en el marco de la Guerra Fría. A partir de 1949 España empezó a mejorar sus relaciones con EE.UU. y fue gradualmente entrando en diversos organismos internacionales. La alianza de España con el bloque occidental fue posible debido a la conveniencia de un régimen anticomunista fuerte aunque fuera una dictadura. El Concordato con el Vaticano de 1953 intervino en la legitimación moral de la dictadura ante la comunidad internacional y en 1955 España fue aceptada en las Naciones Unidas mientras que en 1946 habían reclamado su salida por considerarse un Estado fascista.

Estas circunstancias internacionales influyeron en la emergencia de un cine acorde con las formas culturales de los países del bloque occidental que contenía ciertas ambigüedades en relación al relato de la guerra civil. A finales de 1942 se abandonó el cine épico de Cruzada dirigido a legitimar la rebelión de los sublevados, donde el personaje que encarnaba al “rojo” se caracterizaba por una maldad innata y era duramente castigado. En

¹²⁹ A partir de la Guerra Fría las democracias liberales del bloque occidental dieron la espalda a los insurgentes republicanos y apoyaron implícitamente a la dictadura de Franco por su proclamado anticomunismo. Así que la represión del régimen se endureció y el Partido Comunista acabó decretando la disolución de la guerrilla y el final de la lucha armada en 1948, cuando prácticamente ya había desaparecido. Aún así, la guerrilla anarquista en Cataluña continuó actuando hasta 1963 cuando fue abatido el último guerrillero Ramón Vila Capdevila.

cambio, empezaron a aparecer una serie de películas con fines pacificadores para dar la impresión de que los exiliados republicanos podían volver a su patria sin sufrir represalias. Incluso cabía la posibilidad de identificación de la audiencia con los personajes que encarnaban a los vencidos de la guerra civil.

La primera película con un personaje guerrillero es Dos caminos (Arturo Ruiz-Castillo, 1954): un excombatiente republicano es acogido en la España franquista y vive en paz, mientras otro exiliado decide volver al país para combatir como guerrillero y se arrepiente momentos antes de morir asesinado por un comisario comunista. La película plantea como opción deseable la integración frente al exilio y la resistencia, remitiendo al discurso que se impuso en la propaganda política a partir de los cincuenta de la guerra civil como un conflicto fratricida y de la necesidad de reconciliación: “Dos caminos es una llamada a la sumisión de los vencidos que persistían en luchar por la democracia, mostrando en cambio como contraste la pacífica integración ciudadana y profesional de los vencidos dóciles” (Gubern, 1986: 114).

Insistiendo en los mismos elementos de conversión de los vencidos y castigo a los resistentes, Torrepartida (1956) de Pedro Lazaga retrata de forma maniquea a dos hermanos rivales, uno del bando de los nacionales y otro de los republicanos. Este último se arrepiente de haber formado parte de la resistencia armada antes de morir en manos de sus compañeros maquis. En la página de créditos de la película leemos un prefacio muy revelador:

Las personas y los hechos que aparecen en esta película no son todos imaginarios, las más de las veces, son un pedazo de nuestra historia, aún no lejana, aunque afortunadamente superada. Todas las guerras dejan tras sí, como sedimento amargo, la lepra del bandolerismo. La desunión entre hermanos, fomentada por pasiones e intereses bastardos, conduce inexorablemente a la ruina y a la muerte (Torrepartida).

El relato de los maquis como “lepra de bandolerismo” y de la guerra fratricida basada en “pasiones e intereses bastardos” de los derrotados, servía para legitimar las

acciones violentas del régimen contra la resistencia, así como para presentar la guerra civil como un enfrentamiento cainita descartando el conflicto ideológico, político y de clase.

La figura del guerrillero aparece también en La ciudad perdida (1954) co-producción hispano-italiana dirigida por Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, también conocida como Terroristi a Madrid. Esta película de corte policíaco es una adaptación de la novela homónima de la escritora y militante falangista Mercedes Fórmica (1951), que tiene influencias del esquema nacionalista del folletín de guerra civil y *terror rojo*,¹³⁰ aunque con cierta predisposición a la integración del “rojo” en la sociedad española de la posguerra. La película de Alexandre y Torrecilla plasma el desarraigo y la desesperanza de Rafa, un excombatiente republicano exiliado que vuelve a España para llevar a cabo un ataque organizado por la guerrilla. Después de que todos sus compañeros hayan muerto, Rafa deambula por las calles de un Madrid nocturno y desértico tomando como rehén a María, una mujer de la alta sociedad que es viuda de un piloto franquista. En la última secuencia, Rafa y María están dentro de un tren acorralados por la policía, él salta del vagón para salvar la vida de ella y muere tiroteado.

La trama de la película gira entorno a la persecución policial e incluye elementos del relato criminal como los ambientes sórdidos y nocturnos, los claroscuros, el comisario de policía, el tiroteo, etc. A pesar del componente de propaganda anticomunista de la novela de Fórmica,¹³¹ los directores Alexandre y Torrecilla, que en 1959 se exiliaron a Cuba donde trabajaron al servicio de la Revolución, adaptan esta novela porque revela las

¹³⁰ La novela nacional de escritores falangistas que describían “el terror rojo” de los republicanos, fue muy común durante la guerra civil y los años cuarenta. Algunos ejemplos son Madrid, de Corte a checa (Agustín de Foxá, 1938), Checas de Madrid: Epopeya de los caídos (Tomás Borrás, 1940), Retaguardia (1937), Princesas de martirio (1940) de Concha Espina, Los que se quedan (1942) de Mercedes Salisachs, etc. En esta literatura de propaganda se retrataba con tono combativo y de forma estereotipada a los enemigos republicanos como individuos crueles, deshumanizados, de instintos criminales que en ocasiones se arrepienten de sus actos momentos antes de morir (Rodríguez Puértolas, 2008: 147-427).

¹³¹ Carmen Moreno-Nuño comenta que en la novela de Mercedes Fórmica el personaje de María encarna el ideal franquista de la mujer salvadora del delincuente en pecado. Además, el final de Rafa coincide con los relatos nacionalistas sobre guerrilleros en los que la muerte “es la única solución estética posible ante un problema político insalvable, dado que la España de Franco niega a los guerrilleros el perdón, la reconciliación y la posibilidad de reinserción en la sociedad” (2006: 248).

repercusiones de la guerra civil y la imposibilidad de los vencidos de reintegrarse en la Nueva España. Además, los recursos narrativos y visuales de la película, provocan en la audiencia cierta simpatía por el guerrillero humanizado y por la historia de amor entre él y su rehén.

No obstante, esta representación del maquis como héroe arrepentido también es acorde al contexto histórico de alianza de España con el bloque occidental anticomunista y al discurso tímidamente aperturista del régimen. En La ciudad perdida se ofrece una visión reconciliadora e integradora sobre los vencidos promoviendo la identificación con el personaje de Rafa frente al odio a los “rojos” que dominaba en el subgénero de Cruzada. Pero este filme sufrió graves cortes porque los censores que no admitían la relación amorosa de una buena mujer con un rojo. Además, la posibilidad de restitución del vencido pasa necesariamente por el arrepentimiento, aun así no consigue escapar del castigo de la muerte. Como señala Elena Medina, esto se debe a que el cine negro español de esos años no compartía la ambigüedad moral propia del género en otros contextos, ya que la censura franquista no permitía la confusión del bien y el mal que debían estar perfectamente delimitados, ni que se pusiera en duda la labor del cuerpo policial: “el desenmascaramiento del culpable tenía que ser claro y rotundo porque, en nuestro cine, el criminal siempre la paga” (2000: 15).

Más tarde, el filme Carta a una mujer (Iglesias Bonns, 1961) se sitúa entre el cine policíaco y el melodrama usando la guerrilla como telón de fondo de una historia romántica entre una mujer del bando de los nacionales y un maquis. El protagonista, “El Asturias”, es un guerrillero que se hace amigo de Carlos, un excombatiente de la División Azul prisionero en Rusia, evocando así la posible reconciliación de los dos bandos. El Asturias lleva una carta a la esposa de Carlos, Flora, quien se entera a través del comisario Ruiz que este hombre fue encarcelado por ser un criminal con cargos políticos durante la

guerra civil. Esta es la única referencia que hay del maquis en esta película que se centra en la historia de amor de Flora y el Asturias. Al final ella elige mantenerse fiel al marido con la esperanza de que vuelva, rectificando así su transgresión anterior, y el Asturias se da cuenta de su error pero termina siendo asesinado por otros guerrilleros.

La relación romántica del maquis con una “buena” mujer, tanto en La ciudad perdida como en Carta a una mujer, según Mercedes Maroto, se puede interpretar o bien como un intento de humanización de los personajes o como una mistificación que borra su historicidad (2011: 72).¹³² En todo caso, ambas películas reiteran los elementos característicos de la representación de los maquis desde la óptica franquista: arrepentimiento momentos antes de morir y muerte como castigo ineludible. A veces incluso la mujer que se asocia con la guerrilla es condenada a muerte a pesar de su arrepentimiento, como en La paz empieza nunca (León Klimovsky, 1960), basada en la novela homónima del escritor falangista Emilio Romero. Este filme también transmite la cosmovisión franquista, ya que los maquis son bandidos que utilizan a familias campesinas para sus fines violentos. Además, la protagonista, Paula, es una chica inocente del pueblo que se convierte en una prostituta a partir de su relación amorosa con un rojo y termina siendo asesinada por un maquis.

El cine negro español de los cincuenta llevaba implícita la denuncia y la crítica porque reflejaba aspectos de la realidad urbana como la pobreza, la represión y otras problemáticas sociales, sobre todo de los centros urbanos de Barcelona y Madrid. De ahí que este género estuviera más controlado por la censura. Según Sánchez Barba, la primera

¹³² Maroto encuadra estas películas en el género melodrama fascista junto con Dos caminos (Arturo Ruiz-Castillo, 1954), Torrepartida (Pedro Lazaga, 1956) y La paz empieza nunca (León Klimovsky, 1960), cuyo moralismo maniqueo ilustra el contraste entre el camino equivocado de la resistencia y la convivencia pacífica por medio del modelo de la familia católica y patriarcal de la España franquista. Marsha Kinder también hace referencia a este fenómeno en el cine franquista: “by focusing entirely on the private sphere as in most classical Hollywood melodrama, Fascist melodrama acknowledges and politicizes the connection between the domestic and the public realm” (Kinder, 1993: 72).

etapa del cine negro español del 1950 al 1957, tiene influencia del neorrealismo italiano y retrata el ambiente urbano de los barrios bajos con escenarios de miseria; sigue el modelo norteamericano del género incorporando detalles de métodos científicos en la investigación; hace apología de los Cuerpos de Seguridad y las fuerzas represivas del Estado franquista; representa de forma maniquea a las bandas de delincuentes; adopta los códigos iconográficos y estéticos del género negro como el blanco y negro, claroscuros, confusión espacio-temporal, etc.; mezcla drama y thriller policial; y censura las escenas violentas y de explicitación sexual (Sánchez Barba, 2007: 81-82). Una de las principales diferencias del cine negro norteamericano y el español, es que en el segundo el delito queda limitado al terreno moral de los criminales:

[...] la guerrilla urbana se transformará en el cine español en un conglomerado de bandas de atracadores sin filiación política, credo ni motivaciones, más allá de la desestabilización violenta (descontextualización reveladora). A diferencia del cine negro de los Estados Unidos que no olvida las referencias a las dos postguerras (la de 1918 y la de 1945), la Guerra Civil y la situación postbélica quedarán silenciadas (Sánchez Barba, 2007: 79).

El cine negro clásico norteamericano entre 1940 y 1950 se relaciona a grandes rasgos con el contexto de la posguerra, de la inseguridad política de la Guerra Fría y el sentimiento de amenaza que viven los hombres ante la emancipación económica y sexual de las mujeres. En cambio, el cine negro español se vincula veladamente al conflicto de la guerra civil, pero no denuncia la corrupción política y policial dada la férrea censura franquista:

[...] the Spanish crime/detective/police movie was effectively prevented from seriously exploring and exposing the interface between crime, the police services and the state. Given these institutional limitations, most noir movies were almost obliged to portray police work in highly positive, even glowing terms. (Jordan y Morgan-Tamosunas, 2001: 87-88).

Durante los años cincuenta en Barcelona emerge un cine industrial policíaco filmado en los exteriores de la ciudad que proporciona una visión crítica del ambiente

social de la época y tiene influencias del neorrealismo y del cine policíaco de Hollywood.¹³³ Una película pionera del cine negro barcelonés, Brigada Criminal (1950) de Ignacio F. Iquino, precisamente con la excusa de exaltar la labor de la policía del régimen franquista, retrata con estilo realista unos escenarios y personajes marginales que se silenciaban en el discurso oficial. También se encuadra en este cine barcelonés El Cerco (1955) de Miguel Iglesias Bonns inspirada en un libro escrito por el jefe de la Brigada de Investigación Criminal de Barcelona que describe los delitos del grupo del guerrillero anarquista Josep Lluís Facerías. Este thriller policíaco no contiene referencias políticas explícitas aunque dramatiza las acciones de los anarquistas, ya que estos son vistos como meros criminales que se mueven por dinero y traicionan a los otros miembros de su banda.

Uno de los atracos más conocidos del personaje histórico Facerías, abatido en 1957 por las Fuerzas del Orden Público, fue al “*mueblé*” (nombre catalán para referirse a un burdel de lujo) de Pedralbes en 1951. Este golpe fue llevado a la pantalla por Los atracadores (Francisco Rovira Beleta, 1962) y A tiro limpio (Francisco Pérez-Dolz, 1963), que transformaron las acciones reales de grupos de resistencia antifranquista armada en operaciones de bandidos.¹³⁴ A pesar de que en ambas películas los maquis son tratados como ladrones que terminan en manos de la policía, en Los atracadores uno de ellos es condenado a la pena de muerte y el final de la película contiene una crítica velada a la crueldad del garrote vil. En estos filmes con argumento policíaco se emplea el tema de los maquis de forma elusiva para construir narrativas criminales sobre la persecución policial y reproducir patrones del cine norteamericano al servicio de la ideología y la moral franquistas.

¹³³ En la producción barcelonesa de cine negro se observa mayor especialización que en la madrileña. La productora I.F.I. fundada por Ignacio F. Iquino fue la más importante de los años cincuenta y seguía el modelo de la industria cinematográfica norteamericana (Medina, 2000: 175-179).

¹³⁴ El documental catalán La casita blanca. La ciutat oculta (2002) de Carles Balagué reconstruye minuciosamente la escena del atraco del *meublé* de Pedralbes representando la Barcelona de los años entre 1945 y 1955.

Así pues, este cine confunde a los guerrilleros con delincuentes comunes y exalta las fuerzas represivas franquistas, pero también reemplaza el discurso belicista y maniqueo del cine de Cruzada con planteamientos temáticos y estéticos vinculados al neorrealismo italiano y el cine negro norteamericano. Por un lado, el rodaje en escenarios reales de la ciudad permite introducir una imagen documental de los bajos fondos y los barrios marginales de la España de la época. Por otro lado, el cine negro se convierte en vehículo de inquietudes sociopolíticas del momento. En relatos policíacos convencionales como Los atracadores y A tiro limpio no se remite directamente al maquis para evitar la prohibición de la Junta de Censura, pero se incluyen los hechos históricos, aunque “mutilados, descontextualizados y hasta manipulados” (Sánchez-Barba, 2007:104), del atraco del *meublé* de Pedralbes y de la muerte de los guerrilleros catalanes Facerías y de Quico Sabaté.

4.2.2. Descriminalización y memoria urgente (1965-1982)

La tendencia del cine policíaco del tardofranquismo (1965-1975) que aborda la historia de los guerrilleros continúa siendo priorizar las cuestiones humanas y morales sin tener en cuenta los matices políticos, así como estigmatizar a la guerrilla destacando su carácter violento y antiheroico. La película policíaca Metralleta “Stein” (1974) de José Antonio de la Loma adapta las acciones y la persecución del resistente libertario Quico Sabaté, pero las ambienta unos veinte años después despojando al personaje de su dimensión histórico-política y retratándolo como un asesino sin escrúpulos. Este filme se centra en las escenas de acción y en la rivalidad masculina entre el criminal común y el comisario y elimina las conexiones históricas obligando a recurrir a los paratextos para poder reconocer en Mariano a Quico Sabaté.

Las películas del tardofranquismo revelan las paradojas que emergen al asociar la temática de la lucha guerrillera de los años cuarenta con las transformaciones de la sociedad española de los sesenta y los setenta, especialmente en referencia al rol de las mujeres. Carmen Maroto Camino hace una lectura feminista del personaje de Ana en Metralleta “Stein”, la esposa de Mariano, como una mujer que disfruta de un cierto grado de agencialidad y empoderamiento dentro de un sistema patriarcal, ya que al final de la película estando embarazada dispara al comisario Mendoza:

In fact, her attitude offers an interesting rehearsal of the contradictions vis-à-vis women’s role in 1970s Spain. [...] Ana, in other words, embodies the contradictions of her contemporaries, who were able to access higher education in greater numbers than ever before but who were still limited by inequalities [...]. While Ana follows orders to clean the blood or cook, she can use a machinegun, ultimately exacting revenge in the name of her unborn child (Maroto: 2011: 85-86).

Entre 1965 y 1975, durante la etapa del desarrollo económico y el aperturismo se pusieron de manifiesto las contradicciones del régimen franquista a partir de la nueva normativa de signo reformista y liberalizador del nuevo Director General de Cinematografía y Teatro, José María García Escudero. Por medio de subvenciones se promovió el Nuevo Cine Español o cine de autor que, dentro de los límites de la censura, empezaba a hacer un tratamiento nuevo de la guerra civil superando el maniqueísmo anterior.¹³⁵ Así pues, directores como Carlos Saura, Manuel Gutiérrez Aragón y Víctor Erice empleaban las metáforas como forma de expresión cinematográfica para representar y denunciar la realidad del momento eludiendo la censura.

En 1973 aparece por primera vez la figura de un guerrillero anónimo visto desde una perspectiva positiva en la película de Erice El espíritu de la colmena, ambientada en

¹³⁵ Este cine de autor convivía con un cine oficialista como Franco, ese hombre (José Luis Sáenz de Hereida, 1964) y Diálogos de la paz (José María Font, 1964), que continuaba cultivando la retórica de la cruzada o la reconciliación bajo la hegemonía de los vencedores, es decir, la sumisión del bando republicano. Román Gubern habla de una “duplicidad esquizoide” del cine español de la época porque se potenciaba tanto el cine más comercial y convencional como el nuevo cine español generalmente inconformista y crítico con el poder. Entre el segundo grupo de películas se encuentra España otra vez (Jaime Camino, 1968), donde el derrotado de la guerra civil por primera vez no representa la sumisión a los vencedores, a pesar de las extensas supresiones que le impuso la censura a este film (1986: 143-167).

una zona rural de Castilla durante los años cuarenta. La niña protagonista, Ana, queda fascinada por la proyección de El doctor Frankenstein (James Whale, 1931) e invoca el espíritu del monstruo cuando, en su lugar, llega un fugitivo que se esconde en una casa abandonada. El guerrillero en el filme de Erice ya no es ni un asesino sin escrúpulos ni un arrepentido que se somete al régimen, sino que es visto desde la subjetividad de Ana, quien cree que se trata de Frankenstein y lo ayuda llevándole alimentos y ropa. Román Gubern compara el mundo de fantasía de Ana con la realidad histórica: “Este monstruo mítico es desplazado en la imaginación de Ana hacia el soldado fugitivo y perseguido, que sin duda es un monstruo social por ser ‘enemigo de la patria’, solitario, proscrito y acorralado como el monstruo del film” (Gubern: 1986: 166).

Una serie de metáforas identifican al disidente con Frankenstein y con Fernando, el padre de Ana, por eso se interpreta que la niña busca al padre en la figura del Frankenstein-maquis, una afectividad filio paternal que no ve realizada con Fernando (Ballesteros, 1996: 236). La familia de Ana en la película refleja la atmósfera de represión, aislamiento e incomunicación que viven los derrotados durante la posguerra. Además, la niña cree que la desaparición o muerte del guerrillero está relacionada con Fernando, quien se muestra cooperativo con la policía franquista renunciando a su pasado de ideología liberal y progresista. La relación evocativa de Ana con el maquis se puede interpretar entonces como una resistencia a la resignación de los adultos.

El lenguaje cinematográfico de Erice explota los silencios, la elisión y la alusión por medio del lirismo de la imagen, el territorio de la infancia y los claroscuros con la fotografía de Luis Cuadrado para transmitir las consecuencias psicológicas de la guerra civil dejando en segundo plano la narración.¹³⁶ El pasado traumático reflejado en el

¹³⁶ En el documental creativo que emerge de los másteres de las universidades barcelonesas, se distinguen dos tendencias principales. Por un lado, el cine de autor encabezado por José Luis Guerin con aportes del aprendizaje a partir del cine poético y metareflexivo de Erice, sobre todo de El sol del membrillo.

mutismo de los personajes y los espacios opresivos del filme produce la separación e incomunicación intergeneracional entre los hijos de la guerra y sus padres. Erice en una entrevista de 1976 justifica su interés en cómo la guerra afectó a los descendientes:

A veces pienso que para quienes en su infancia han vivido a fondo ese vacío que, en tantos aspectos básicos, heredamos los que nacimos inmediatamente después de una guerra civil como la nuestra, los mayores eran eso: un vacío, una ausencia: Estaban –los que estaban– pero no estaban. Y ¿por qué no estaban? Pues porque se habían muerto, se habían marchado o bien eran unos seres desprovistos radicalmente de los más elementales modos de expresión (Matji et al. 1976: 144).

En esta película Erice consigue fusionar las fantasías infantiles de la generación de los hijos con el trauma histórico y la disfunción de los adultos para abordar los efectos sociales y psicológicos de la posguerra dentro del microcosmos familiar. Aunque, en cuanto a la forma y el estilo, Nedar de Carla Subirana se aleja de El espíritu, treinta cinco más tarde esta joven documentalista vuelve a abordar el mismo tema a partir de la indagación sobre lo sucedido en su propia familia. Tanto Subirana como Erice efectúan una reflexión metafílmica nostálgica, la primera adopta recursos del cine negro y uno de sus mitos –Humphrey Bogart– y el segundo, recursos del cine gótico o de terror y uno de sus mitos –Frankenstein–. Ambos establecen un diálogo intertextual con el cine popular de género y resaltan la naturaleza de constructo que tiene la representación cinematográfica del pasado histórico. Es decir, Subirana y Erice estilizan la realidad de los años 40 haciendo una aproximación a la herencia del trauma que dejó la guerra en los descendientes de los vencidos, un asunto recurrente en la literatura y el cine español a partir de la democracia. En El espíritu la figura del guerrillero está envuelta de silencio, no sabemos su nombre ni su historia. Además, no se hace referencia a los motivos ideológicos y políticos de la resistencia armada, debido a la naturaleza elusiva y metafórica del filme para evadir los mecanismos de la censura que permanecían vigentes. El maquis en Nedar

Por otro lado, el encabezado por Joaquín Jordà que presenta una clara voluntad de conciencia política, indagación sobre el pasado y su influencia en el presente (Comella Dorda, 2013).

tampoco habla y es un fantasma enigmático, pero Subirana en sus pesquisas sí aporta una mirada crítica sobre su historia e indaga en las razones que motivaban a la guerrilla libertaria a llevar a cabo sus acciones contra el régimen.

Durante la transición a la democracia, entre 1975 y 1982, se crea un pacto del olvido en el terreno político y social español, un acuerdo para no pedir cuentas por el pasado ni instrumentalizarlo políticamente que la sociedad acepta mayoritariamente pero que en el ámbito cultural se rompe. En cuanto a la memoria de la guerrilla, se repiten algunos de los tópicos franquistas como su cuestionamiento de la violencia armada debido a que:

[...] han sido internalizados incluso por los propios antifranquistas, hasta el punto de aceptar como irreversible la imposibilidad de incorporar la memoria de la guerrilla en la nueva identidad nacional producto del consenso de la Transición. Así, el maquis se ha convertido para la democracia en un incómodo residuo del pasado, frente al que los sucesivos gobiernos democráticos han preferido la perpetuación del silencio a la adopción de medidas controvertidas (Moreno-Nuño, 2006: 235-236).

Como he señalado, el proceso de transición a la democracia conllevó la ausencia de comisiones de la verdad y de investigación judicial de los crímenes franquistas, así como la negación de reconocimiento de quienes combatieron el régimen ilegítimo. Además, el PCE trató de minimizar el papel del movimiento guerrillero en su historia oficial para facilitar la reconciliación política y la integración del partido en la legalidad parlamentaria. No obstante, a partir de la muerte de Franco en 1975, emerge una serie de productos culturales que revisan la memoria de la guerra civil y la posguerra desde una premisa ideológica antifranquista y con una voluntad de recuperación y rescate de las voces silenciadas. Por tanto, la memoria de la contienda y sus consecuencias durante las primeras décadas de la democracia, queda relegada al espacio de la ficción como espacio cultural que se opone al olvido dominante en la sociedad y la política españolas. No obstante, las aproximaciones cinematográficas al tema de la insurgencia fueron escasas desde la muerte del dictador, ya

que “el combate del maquis quedaba ya demasiado lejos para las nuevas generaciones de espectadores que estaban protagonizando la reconstrucción del país” (Heredero, 1999: 215). En algunas de esas películas el maquis aparece como figura principal —Los días del pasado (Mario Camus, 1977), El corazón del bosque (Manuel Gutiérrez Aragón, 1978) —, y en otras como secundaria —Pim, pam, pum... ¡Fuego! (Pedro Olea, 1975) —. Estos directores comprometidos en la recuperación de la memoria republicana forman parte del movimiento del nuevo cine español y simpatizan con la figura del maquis superando el estereotipo simplista del pistolero que servía para enaltecer la labor de la policía franquista.¹³⁷ Los guerrilleros son presentados como unos héroes trágicos que han perdido el carácter inhumano y agresivo de los retratos anteriores, ya que estas ficciones giran en torno a la derrota asumiendo el punto de vista de los perdedores de la guerra (Heredero, 1999: 225). El maquis en la pantalla se convierte en víctima de la violencia y la crueldad de los aparatos represivos franquistas, pero se diluyen las motivaciones ideológicas y políticas de la lucha antifranquista de la posguerra. Esto es así porque las películas de la transición que adoptan una perspectiva antifranquista sobre el pasado, lo hacen a partir de “un esteticismo nostálgico y complaciente y digerible para la España de los ‘antiguos’ dos bandos” (Vilarós, 1998: 138). Además, el nuevo cine español se orienta hacia el entretenimiento de masas y las demandas del mercado que contribuyen al proceso de consenso y a la modernización del país:

[...] las narrativas hegemónicas de la transición se proponen al amparo y protección de etiquetas como ‘nueva literatura’ [...] o ‘nuevo cine español’ y son catapultados a la escena cultural como indisociablemente unidas a las políticas de mercado y consumo a un presente deshistorizado cuyo deseo constituyente es la apertura e inmersión de España en Europa (Moreiras-Menor, 2002: 31).

¹³⁷ En el cine de los setenta también encontramos filmes pro-Franco como El ladrido (Pedro Lazaga, 1977) y Casa Manchada (José Antonio Nieves Conde, 1977) que siguen caracterizando a la resistencia como bandoleros que aterrorizan a la población con sus atracos violentos. Asimismo, estas películas suelen representar a las mujeres asociadas con ellos como corruptas y libertinas. A diferencia de las películas narradas desde el punto de vista de los vencidos, en las películas reaccionarias que encajan en el destape de los años de la transición, aparece una versión misógina de la mujer según la ideología del nacionalcatolicismo (Maroto, 2011: 76-78).

El melodrama escrito por Rafael Azcona y dirigido por Pedro Olea Pim, Pam, Pum... ¡Fuego! (1975) muestra a un héroe republicano vencido y desmovilizado, cuya única esperanza para sobrevivir es recibir documentación falsa para huir a Francia. Una cantante sin trabajo se enamora del maquis que ha abandonado la lucha armada y lo esconde en el piso realquilado donde vive con su padre republicano paralítico. Un falangista que vive del estraperlo abusa de la situación de miseria de la corista y la ayuda económicamente a cambio de que sea en su amante. El papel de la protagonista en Pim, pam, pum es muy significativo porque el sujeto espectral conoce por medio de su mirada el clima de represión, hambre, miedo y degradación que vivieron muchas mujeres del bando de los vencidos en los años de la posguerra. La violencia del falangista y la posición de víctima de la protagonista quedan retratadas en la escena de la violación en el suelo de la casa donde ella vive y en la escena final cuando él la asesina y tira su cuerpo en una carretera abandonada.

Este filme no hace un tratamiento del tema de la guerrilla propiamente, sino que Olea se centra en el triángulo amoroso recreando la penuria, el hambre y la violencia de los años de la autarquía y el estraperlo, que eran medios eficaces para conseguir la humillación y sumisión de los derrotados (Richards, 1998: 135). Aquí se cambian los papeles con respecto al cine anterior porque sobresale la crueldad e impunidad de los vencedores beneficiados por las fuerzas represivas del nuevo régimen, que contrasta con la humanidad y la dignidad del personaje del guerrillero. De modo que Luis en el filme de Olea se convierte en “el primer guerrillero con voz y presencia deseante que aparece en el cine español”, a diferencia del mutismo que envolvía al de El espíritu, y se convierte en el primero de una serie de personajes que responden al propósito de recuperar la memoria de los derrotados (Heredero, 1999: 226). A partir de esta película surgieron otras con intención clara de recuperar y dignificar la figura del maquis, aunque fueron marginales en

el contexto de consenso y reconciliación nacional que dominó durante los años de la transición.

El drama sentimental Los días del pasado (1976) de Mario Camus narra la historia de una maestra que viaja al norte de España para reencontrarse con su novio quien ha regresado de Francia y actúa con su partida en las montañas cántabras. En estos personajes se revelan las secuelas emocionales de la guerra civil y la represión franquista a través de elementos metafóricos del paisaje brumoso y melancólico del bosque. Los días es un retrato reivindicativo de los guerrilleros ya no como antihéroes egoístas que pretenden desestabilizar el régimen, sino como derrotados asediados y desmoralizados que mantienen su dignidad en su resistencia antifranquista. Juana le pide a su novio Antonio que abandone la lucha armada y que huya con ella a Francia, pero él antepone el compromiso político con la guerrilla a sus relaciones personales. Al final Antonio no muere como Luis en el filme de Olea, sin embargo, no hay esperanzas para terminar con el régimen ni para la integración social ni familiar del maquis.¹³⁸

También rodada en Asturias, El corazón del bosque (1979) de Manuel Gutiérrez Aragón¹³⁹ recupera la historia de uno de los últimos maquis cántabros, Juan Fernández Alaya (Juanín), quien continuó la lucha armada a pesar de la disgregación de su grupo y fue asesinado por la guardia civil cuando Gutiérrez Aragón estudiaba en Santander. El filme se basa en referentes históricos, pero también apela a la memoria mítica y legendaria mediante una narrativa elíptica, una aproximación poética al pasado y una atmósfera

¹³⁸ Como señala Maroto, los actores que interpretaban al maquis y a la maestra en este filme, Antonio Gades y Pepa Flores (Marisol), tenían un peso simbólico importante para la audiencia del momento en que se estrenó la película, ya que ambos tuvieron un papel activo en la acción política contra el franquismo durante la transición. Flores y Gades representaban la oposición al régimen de la generación de los *baby boomers* y la nueva clase media; su aparición en la película de Camus forma parte de la lucha por la democracia que llevaron a cabo muchos artistas e intelectuales de la época en el terreno público del cine y los medios (Maroto, 2011: 97-98).

¹³⁹ Dos años antes el mismo director había estrenado Camada negra producida por José Luis Borau que denunciaba la violencia de grupos de ultraderecha violentos en los momentos conflictivos de la transición y fue la causa de que un grupo de fascistas tiraran una bomba en un cine. Mientras la recepción de ese filme había sido controvertida, El corazón del bosque paso casi inadvertido en un momento en el que dominaba la política del pacto del olvido y el desencanto de la izquierda.

onírica. Un joven comisario del Partido Comunista debe convencer a su ex jefe “El Andarín” de que abandone la lucha armada, revelando la desesperanza que tenían los últimos maquis de poder combatir con éxito el franquismo.¹⁴⁰ Se entiende este filme en el contexto de la desilusión de la izquierda ante los pactos de las élites políticas durante la transición, que no permitieron una justicia restaurativa para las víctimas ni una alternativa revolucionaria. El propio Gutiérrez Aragón fue crítico con el PCE del que había sido miembro hasta que renuncia en 1977 cuando el partido es legalizado. En esos momentos el PCE eligió desvincularse de la lucha armada de la guerrilla porque afectaba a los planes consensuales de la organización durante el periodo de la transición.

Dicha complejidad [...] ha llevado al Partido Comunista a convertir en acontecimiento marginal lo que fue la expresión principal de su política durante los años cuarenta: expulsando al maquis de su pasado, el Partido Comunista ha pretendido silenciar la sordidez de unas prácticas estalinistas que el paso del tiempo ha convertido en una rémora (Moreno-Nuño, 2006: 235).

La intención de Gutiérrez Aragón en esta película no es presentar la historia de modo realista sino plantear “el cuento del traidor y del héroe, la historia del viejo guerrillero y del joven militante que se enfrentan, cara a cara, en una especie de ajuste de cuentas casi poético con la Historia” (Heredero, 1999: 230). El bosque donde los guerrilleros luchan por la supervivencia en El corazón, se convierte en un mundo mítico con elementos mágicos y misteriosos, ya que es creado desde la perspectiva fabuladora de los recuerdos infantiles del propio director. John Hopewell considera que este filme apela al universo mítico del relato popular frente al relato de la Historia y que esta tensión entre mito e Historia se transmite con estrategias de la edición y la iluminación, mostrando dos estilos visuales diferenciados: por un lado, las imágenes enigmáticas, oscuras, nublosas y míticas del bosque y, por otro lado, las imágenes realistas con estilo documental del mundo

¹⁴⁰ Este relato hace referencia al momento en que el PCE ordenó en 1948 a los maquis su abandono de las armas y su retirada, pero algunos de los guerrilleros desobedecieron las órdenes de su organización. Este también es el punto de partida del argumento de otras películas como la más reciente Caracremada (Lluís Galter, 2010). Por tanto, el enemigo no es tanto el régimen franquista sino que es el interno del propio partido porque la lucha guerrillera deja de ser una herramienta útil para el PCE.

exterior (Hopewell, 1999: 114). Por su parte, Teresa Vilarós atribuye a la trilogía de Gutiérrez Aragón –Camada negra (1978), El corazón del bosque (1978) y Sonámbulos (1978)–, una vía de enfrentamiento con los fantasmas o con “el agujero negro”, lo reprimido de la transición, lo que la sociedad española no quería ver, de ahí el fracaso que tuvieron estos filmes entre el público: “la rotura lingüística, el lapso rítmico, la evocación insinuada y la convocación de imágenes diversas provenientes de una memoria deshilachada son los útiles con los que el director intenta acceder al ambiguo y conflictivo presente español del momento” (Vilarós, 1998: 137).

En este periodo aparecen algunos documentales que abordan el tema desde una voluntad historicista y como respuesta a la urgente necesidad de recuperar la memoria del pasado borrada por la dictadura: Guerrilleros: 13 testimonios de la resistencia armada al franquismo (Mercé Conesa y Bartomeu Vila, 1978), presenta con detalle el desarrollo y declive de la guerrilla en el ámbito rural y urbano. Este documental combina testimonios de guerrilleros, tanto hombres como mujeres que actuaron entre 1939 y 1953 en varias regiones del Estado español, con imágenes documentales de los primeros años de la posguerra y con citas del anarquista italiano Errico Malatesta. El narrador es el historiador Eduardo Pons Prades quien aparece en el documental explicando el movimiento guerrillero en tono didáctico. En un momento Pons alega la importancia esencial de las mujeres como enlaces de la guerrilla y en el siguiente plano aparece una ex guerrillera de quien no sabemos el nombre que afirma taxativamente: “La guerrilla no se concibe sin la intervención de las mujeres, fue tan intensa, tan eficaz, tan potente que no tendría estructura el movimiento guerrillero sin ellas.”

Conesa y Vilà también colaboran en la creación de Quico Sabaté (Colectivo Penta, 1980), donde no hacen un retrato mistificador de la figura heroica, pero resaltan su sacrificio personal al servicio de su ideología. En este documental se incluyen

escenificaciones de momentos representativos de la vida del protagonista y de la guerrilla con la voz en *off* del narrador. En estos fragmentos los actores hablan en catalán, así como también en la entrevista de Massana, pero no aparecen subtítulos en español que podrían facilitar el acceso de un público más amplio. El uso del catalán sin subtítulos se debe a la poca difusión de este proyecto en ámbitos comerciales, en cambio, Nedar de Subirana está en su mayor parte en catalán, la lengua materna de la directora, pero se incluyen los subtítulos en español porque está destinado a un público amplio del documental de autor contemporáneo.

Otro documental aparecido a inicios de la democracia La guerrilla: un estado precario (José Luis Guarner) fue distribuido por RTVE y emitido en televisión en 1981 y en 1987, es el quinto capítulo de la colección “España: Historia inmediata”. Este trabajo también incluye entrevistas a los protagonistas de la lucha armada o a historiadores, además, combina grabaciones de hechos reales con fragmentos de películas. Igual como Guerrilleros, apunta a que el origen de la resistencia fue el miedo a la represión de las fuerzas fascistas iniciada con el golpe militar que les obligó a huir al monte. Ambos documentales resaltan que las represalias por razones políticas e ideológicas aumentaron durante los primeros años de la posguerra con la Ley de Responsabilidades Políticas de 1939 con efectos retroactivos y con los juicios de guerra.

4.2.3. Nuevas aproximaciones en la democracia (1982-1996)

La etapa socialista, que va desde la victoria del PSOE (Partido Socialista Obrero Español) en las elecciones generales de 1982 hasta mitad de los años noventa –el PSOE gobierna durante cuatro legislaturas seguidas (1982, 1986, 1989 y 1993)–, se ha caracterizado por la consolidación de la democracia, el desarrollo del Estado del bienestar y de la sociedad de consumo y la incorporación de España a la CEE (Comunidad

Económica Europea) y a la OTAN (Organización del Tratado del Atlántico Norte). En el imaginario colectivo este periodo representó la euforia y la celebración por el fin de la dictadura, la bonanza económica y la integración a la Europa democrática, liberal y desarrollada. Pero también significó el olvido de todo lo referente al pasado doloroso e incómodo de la guerra civil y el franquismo. A pesar de la mayoría parlamentaria de las izquierdas, continuaron las restricciones en el terreno político a la hora de llevar a cabo medidas para la rehabilitación simbólica y la reparación material de las víctimas. Al mismo tiempo, la cultura española de los años ochenta vive un proceso de conformismo e indiferencia política por influencia de la cultura global posmoderna.

La caída de las narrativas y proposiciones marxistas en la España de los primeros años de la transición política y su plena inserción en el circuito global del mercado posindustrial –y que, continuada progresivamente en los ochenta y noventa, queda ilustrada sobre todo con la política de venta y corrupción que ha plagado el gobierno socialista de Felipe González (1982-1996)– produce la expresión cultural de un Mono que irremediamente quedará asimilado a lo que Federic Jameson caracterizó como la nueva lógica cultural del tardocapitalismo (Vilarós, 1998: 105-106).

La política intervencionista del gobierno socialista de Felipe González renovó las estructuras institucionales del cine español heredadas del franquismo. Pilar Miró fue nombrada la nueva responsable de la Dirección General de Cinematografía (1982-1986) y creó una legislación para modernizar y elevar la calidad de la industria del cine español. La ley Miró de 1983 favorecía con medidas proteccionistas películas de reconocida calidad como adaptaciones de obras literarias, en detrimento del cine de género que tendía a ser ideológicamente conservador. Esta ley originó la estandarización del cine español de calidad dificultando la producción de un cine más combativo e innovador. También el público, inmerso en la sociedad moderna consumista y del espectáculo, empezó a elegir productos culturales alejados del pasado problemático de la guerra y la dictadura. Por tanto, la desmemoria y la indiferencia histórica ha sido dominante durante esta etapa en la que solo hay dos películas cuyo tema principal es la guerrilla: Luna de lobos (Julio

Sánchez Valdés, 1987) y Huidos (Sancho García, 1993).¹⁴¹ Ambas plasman la represión que sufren tanto los maquis como los civiles que se relacionan con ellos, prevaleciendo la imagen de individuos desesperados que luchan más por sobrevivir que por un proyecto político concreto. En la novela y el cine de los años ochenta y noventa hay una tendencia a convertir el centro de interés la lucha por la supervivencia a causa de la represión y a retratar a los guerrilleros como “trágicos supervivientes de una lucha guerrillera épica” y sin sentido. La novela Luna de lobos (Julio Llamazares, 1985) es iniciadora de “un nuevo paradigma que identifica ahora a los maquis con ‘supervivientes’ enfrentados a extremas condiciones de vida. [...] se hallan inmersos en extremas situaciones de supervivencia de las que no pueden salir, las cuales les atrapan en una espiral de violencia sin retorno” (Moreno-Nuño, 2006: 259).

En el filme Huidos la temática de la fuga de un grupo de hombres al monte se convierte en un pretexto para crear un producto de género de aventuras que se centra en las escenas de acción, huida, tiroteo, asesinato y sexo. En cambio, Luna de lobos adapta la novela existencialista de Llamazares¹⁴² basada en las historias que de niño le contaban los viejos del pueblo al novelista, en varios testimonios orales y documentación histórica que componen un relato verosímil sobre la resistencia antifranquista. De modo que Llamazares reconstruye dos figuras del maquis, la mítica y legendaria articulada por la memoria popular y la realista articulada por los testimonios y los documentos. El filme de Sánchez

¹⁴¹ En este período emergen otras obras que tratan esta temática de forma subsidiaria: Requiem por un campesino español (Francesc Betriu, 1985), La guerra de los locos (Manuel Matji, 1987), El mundo de Juan Lobón (Enrique Brasó, 1987), Si te dicen que caí (Vicente Aranda, 1989), Beltenebros (Pilar Miró, 1991), Catorce estaciones (Antonio Rico Jiménez, 1991) y los cortometrajes Bajomonte (Raúl Hernández Garrido, 1993) y Os salteadores (Abi Feijó, 1993). Estas películas normalmente construyen el personaje del guerrillero derrotado y retratan su vida en la clandestinidad mediante un relato dramático y un estilo realista.

¹⁴² Es la primera novela publicada después de la dictadura que aborda la figura del maquis narrando los diez años de supervivencia de cuatro soldados republicanos en las montañas de León. El autor se basa para su novela en las historias que él escuchó de niño y se documenta a partir de los testimonios orales de antiguos guerrilleros de la zona de Asturias, Galicia y León. Después de esta novela se han publicado otras en las que la guerrilla es el tema central y se muestra la cara humana y sentimental del guerrillero, no tanto política: El año del diluvio (1992) de Eduardo Mendoza; la trilogía El color del crepúsculo (1995), Maquis (1997) y La noche inmóvil (1999) de Alfons Cervera; La hija del caníbal (1997) de Rosa Montero; El puente de hierro (1998) de César Gavela; y La noche de los cuatro caminos (2001) de Andrés Trapiello.

Valdés restituye la figura del resistente antifranquista y víctima de la dictadura en contra de la iconografía cinematográfica anterior continuando la labor de descriminalización iniciada por los directores Camus y Gutiérrez Aragón. Tras la caída de Asturias en 1937, unos soldados republicanos se dan cuenta de que no pueden volver y se esconden en la Cordillera Cantábrica. Estos personajes trágicos sufren una progresiva animalización y pérdida de dignidad, mientras la guardia civil los persigue y van muriendo hasta que finalmente sólo queda Ángel. También los civiles que ayudan a los guerrilleros sufren las condiciones de pobreza y la represión, el padre de uno de ellos le dice a su hijo qué piensa la gente: “Para unos sois unos simples ladrones y asesinos y, para otros, aunque no lo digan, unos pobres desgraciados que lo único que hacéis es tratar de salvar la vida.” Al final de la película Ángel se queda solo, es un mero superviviente sin cualidades heroicas y se escapa en tren dejando la película con un final abierto.

Luna de lobos no hace referencia a claves ideológicas y políticas del fenómeno de la guerrilla, pero se centra en el apoyo de la población por cuestiones emocionales o familiares. Así pues, predominan los personajes femeninos que son apoyos y enlaces de los combatientes clandestinos y personifican la madre patria republicana. Mientras en las películas melodramáticas y policíacas del franquismo las mujeres solían encarnar los valores familiares y nacionales, en el cine de los años setenta empiezan a recuperar un papel protagónico y activo en la guerrilla. Para la mujer republicana se difuminaron los límites entre lo público y lo privado y, durante la contienda, el prototipo de la miliciana simbolizó la resistencia antifascista en España. No obstante, la redefinición de la imagen de la mujer no se tradujo siempre en una transformación real de los modelos de género impuestos por la sociedad del momento. Además, las mujeres en el frente hacían principalmente labores femeninas como cocinar, lavar y curar heridos (Nash, 1999: 164).

En la tendencia a trasladar a la pantalla textos literarios durante la etapa socialista, el guerrillero urbano barcelonés aparece como personaje secundario en Si te dicen que caí (1989) de Vicente Aranda, basada en la novela homónima de Juan Marsé (1973). Los protagonistas de las novelas de Marsé son perdedores de la guerra, pobres y marginados de la sociedad como los charnegos, los anarquistas y las viudas y los huérfanos de fusilados. El maquis se convierte en un personaje más para retratar el ambiente de la posguerra en Barcelona,¹⁴³ visto a través de la óptica de niños o jóvenes hijos de los vencidos que fabulan las historias de la guerrilla como un medio de evasión de la realidad de miseria que los rodea. Para Carmen Moreno-Nuño, Si te dicen de Marsé es precursora del cambio del imaginario sobre el maquis en la narrativa española a partir de la democracia, ya que lo presenta como superviviente y ya no es un criminal como en la narrativa afín al régimen, ni un héroe mitificado como en la narrativa republicana del exilio (Moreno-Nuño, 2006: 260).

Vicente Aranda forma parte de los cineastas de la izquierda democrática que quieren crear un cine del cambio y escogen autores literarios para realizar sus adaptaciones como estrategia de recuperación de la memoria de los perdedores de la guerra. Si te dicen ofrece un cuadro caleidoscópico y decadente de Barcelona de los años cuarenta donde aparece la guerrilla urbana compuesta por excombatientes anarquistas. La realidad se mezcla con las narraciones de una pandilla de adolescentes hijos de los vencidos, las *aventis* (“patraña” o “trola”) que articulan un relato complejo compuesto por mitos, cultura popular, hechos históricos y memorias infantiles de Juan Marsé. Estas *aventis* son crónicas fabuladas basadas en hechos reales, por ejemplo, el asesinato de la prostituta Carmen Broto en Gracia en 1949, que inspiró varios artículos de prensa y leyendas urbanas. En Si te

¹⁴³ Varios personajes de la obra narrativa de Marsé son maquis urbanos como Luis Lage, Ferrán y Palau en Si te dicen que caí; Falcón y Navarro en Un día volveré (1982); personajes de los cuentos de Teniente Bravo (1987); Nandu Forcat y Deniso en El embrujo de Shanghai (1993); y Víctor Bartra en Rabos de lagartija (2000).

dicen, Carmen Broto es encarnada por el personaje de Aurora Nin, la novia de Marcos, un topo anarquista que se esconde en el sótano de la trapería de su abuela.

En este filme aparece un grupo de anarquistas y marxistas que tienen encuentros secretos para planear sus atracos, bombas, octavillas y asesinato de policías. En una escena en la que Ramona está sentada en una cafetería y al lado están los guerrilleros reunidos se revela el funcionamiento de los miembros “pistoleros” de la CNT que realizaban acciones de robos y sabotajes contra el régimen franquista. Por ejemplo, el guerrillero Palau afirma: “No me canso de repetirlo. Nuestra primera obligación es vaciarles el bolsillo.” Además, las *aventis* que se cuentan Java, Sarnita y sus amigos son reelaboraciones a partir de sucesos reales de los periódicos sobre las acciones de los maquis, rumores del barrio, registros, denuncias, desapariciones, fusilamientos, etc., combinadas con historias de los cómics, el cine de gánsteres y la imaginación infantil. Así pues, la realidad cotidiana de los vencidos y sus familiares que los chicos no entienden es deformada en imágenes que fusionan la fantasía y la realidad.

Juan Marsé y Vicente Aranda eran niños durante los años cuarenta y emplean el recurso de las fantasías juveniles para construir una memoria colectiva creativa, que según Jo Labanyi puede servir de inspiración para la historiografía.

[...] the historian’s task is thus, not top at the uprooted fragments of the past back into their context, but to decontextualize even that which has not been reduced to ruins and rubble, allowing new relationships to be created. This, one may note, is exactly what the boys do with their *aventis* in Marsé’s *Si te dicen que caí* (Labanyi, 2000: 70).

Marsé y Aranda se anticipan al modelo de representación de la resistencia antifranquista que veremos en Nedar de Subirana, ya que se basan en la memoria colectiva y contracultural formada por un pastiche de textos provenientes de la cultura popular incluyendo el cine. La generación de los hijos de la guerra todavía conserva recuerdos directos de la posguerra, aunque impregnados de la imaginación infantil. En el caso de la

generación de los nietos, a la cual pertenece Subirana, la distancia con los hechos hace que se tengan solo recuerdos indirectos o memoria protésica creada por la cultura mediática.¹⁴⁴

Como Subirana forma parte de una generación que ha crecido en una cultura predominantemente audiovisual y que es consumidora asidua de televisión y cine, a la hora de recrear la historia de su abuelo guerrillero en las escenificaciones del documental, recurre a las imágenes icónicas del cine negro como instrumento para vincularse a un pasado del que ella no tiene memorias personales.

Por tanto, un paralelismo entre Nedar y Si te dicen es que ambas reproducen la imaginación de los niños-adolescentes a partir de sospechas, suposiciones e intuiciones en una narrativa visual creativa e imaginativa para acercarse a la realidad incomprensible y alienadora de la Barcelona de posguerra. Además, las *aventis* también están inspiradas en el mundo del cine: “–Qué bien inventas, mariconazo, es igual que una peli. –Hay pelis que son verdad” (Marsé, 1989: 99). Así pues, Subirana y Marsé-Aranda recrean una educación sentimental autobiográfica que, a partir de los mitos del cine popular, consigue subvertir la memoria oficial impuesta por el régimen. Además, en ambas películas domina la ausencia de la figura paterna (el abuelo en el caso de Nedar) y las consecuencias que tiene en la familia la violencia del régimen fascista.

En el ambiente de opresión que retratan las novelas de Marsé y sus adaptaciones al cine, los sicarios del nuevo régimen atormentan a mujeres e hijos de republicanos para sacarles información. En las películas del período de las primeras legislaturas socialistas (1982-1996), la representación de la sexualidad es un aspecto que caracteriza a los personajes resistentes y a los franquistas. Los adictos al régimen aprovechan su poder para

¹⁴⁴ Alison Landsberg ha creado este concepto a partir del de “prosthetic culture” de Celia Lury, para referirse a la expresión de la memoria a través de los medios tecnológicos (fotografía, cine, vídeo, etc.) y al potencial contrahegemónico que tienen las representaciones mediáticas, ya que generan empatía a partir de la producción y difusión de memoria. Es decir, el sujeto espectral puede desarrollar una memoria protésica o un vínculo íntimo con hechos históricos que no ha vivido: “personal memories, as they derive from engaged and experientially-oriented encounters with the mass media’s various technologies of memory” (Landsberg, 2004: 148-149).

abusar sexualmente de las mujeres asociadas a la resistencia, como el señorito paralítico Conrado en Si te dicen que paga a Ramona y Java (la novia y el hermano del maquis Marcos) para que realicen actos sexuales sádicos y fetichistas mientras él observa. No obstante, Marsé-Aranda no hacen una división maniquea entre buenos y malos, sino que dejan abierta la posibilidad de que los vencidos también padezcan de corrupción moral. Según Moreno-Nuño, las versiones creativas y populares de los *aventis*, denuncian no solamente los valores franquistas, sino también los ideales obsoletos de la izquierda que mitificaba al maquis como un héroe de la resistencia (Moreno-Nuño, 2006: 261). De modo que el guerrillero se convierte en un elemento más la Barcelona asfixiante y degradada de posguerra, un personaje que deja de lado sus valores y su ideología política en la lucha por la supervivencia. En Si te dicen un maquis mata a la prostituta Menchu porque es la amante de un estraperlista, a pesar de que uno de los principios de la República era la defensa de los derechos de las prostitutas porque eran consideradas como víctimas de la opresión y explotación capitalista burguesa. Aun así, se hace hincapié en que la decadencia de los republicanos deriva del control de los favorecidos por el régimen, por ejemplo, Java y Ramona están forzados por el hambre a la explotación sexual por parte del fascista voyeur.

Durante el periodo socialista se implanta una política de pedagogía histórica, labor educativa y recreativa en la televisión pública con valores de la España democrática, así la novela negra de Marsé Un día volveré (1982) es convertida en serie de Televisión Española en 1991 por Francesc Betriu, otro intelectual de la izquierda.¹⁴⁵ En esta serie el protagonista Jan Julivert es un antiguo boxeador, anarquista y expolicía de la República

¹⁴⁵ Betriu anteriormente adaptó en serie La plaza del diamante (1981) al ganar un concurso convocado por TVE para ayudar a producir filmes basados en obras literarias. En el primer gobierno socialista, las series literarias popularizaron obras clásicas de la literatura española que recreaban el pasado de la guerra civil y la posguerra con una estética realista y tono melodramático. Estas series de televisión se orientaban a la recuperación de la memoria histórica de los derrotados y a la construcción de una identidad colectiva basada en unos referentes culturales distintos de los franquistas.

que se convierte en activista de la guerrilla urbana durante la posguerra y termina en la cárcel por un atraco a una fábrica. El narrador Néstor cree ser hijo de Jan y lo espera para vengarse de quienes han prostituido a su madre, además, él y sus amigos imaginan a Jan como un héroe legendario. Para crear el personaje de este guerrillero, Marsé tenía en mente a Josep Lluís Facerías, incluso el título de la novela hace referencia al regreso de Facerías a Barcelona haciendo caso omiso de la orden de la CNT de acabar con la lucha armada.

Además de la exploración del maquis urbano, otro paralelismo que se observa entre Nedar y la narrativa de Juan Marsé, es la presencia del inmigrante del sur en Barcelona durante los años de la posguerra. Desde antes de la guerra civil aparece la imagen de lo que en la cultura catalana se ha denominado “xarnego” (inmigrante obrero no adaptado, generalmente de origen andaluz y murciano)¹⁴⁶ con connotación discriminatoria, racista y clasista. En las novelas de Marsé este colectivo apunta a una identidad cultural catalana problemática y al conflicto social en el marco del desarrollo económico de Cataluña, como apunta la descripción del personaje Manolo Reyes, Pijoaparte, de Últimas tardes con Teresa: “Pero también había zonas tenebrosas: él no ignoraba que su físico delataba su origen andaluz –un xarnego, un murciano (murciano como denominación gremial, no geográfica: otra rareza de los catalanes), un hijo de la remota y misteriosa Murcia...” (Marsé, 2016: 29).

El abuelo de Subirana era originario de Alquerías (Murcia), lo llamaban “el murciano”¹⁴⁷ y fue a trabajar a la fábrica Roca Radiadores del polígono industrial de Gavà. A pesar de ser descendiente de un inmigrante en Cataluña, la directora no subraya este factor de la identidad cultural del abuelo, ni problematiza su lugar social en el panorama

¹⁴⁶ Una de las acepciones del término en el Diccionari de l’Institut d’Estudis Catalans lo define así: “En sentit despectiu, castellanoparlant resident a Catalunya i que no s’hi ha adaptat.” En la actualidad el uso de este término es impopular como el de “maketo” en Euskadi. Multitud de catalanes son descendientes de los inmigrantes de los años 40-70, como demuestra el hecho de que la Feria de abril sea una de las fiestas más multitudinarias en Barcelona.

¹⁴⁷ Ya que la mayoría de la inmigración doméstica de obreros provenía de Murcia, el término “murciano” se aplicaba de forma despectiva a cualquier inmigrante de clase baja en Barcelona y las localidades de la periferia durante el franquismo.

catalán como hacen otros descendientes como Marsé. Aunque Subirana mencione el origen murciano de su abuelo materno, no muestra una concienciación de identidad común de grupo subordinado económicamente ni aporta ninguna reflexión sobre este tema. En cambio, sí revisa el origen rural de su abuela materna como una cuestión identitaria que le afecta a ella misma y a su familia. Como afirma en Nedar después de hablar con Dolores Arroniz, hermana de su abuelo: “Durant la visita a la Dolores vaig veure per primer cop el rostre de Arroniz. Hi havia un retrat penjat a la paret. Ella va plorar en recordar al seu germà. Llavors em vaig adonar que la seva historia poc tenia a veure en nosaltres. La meva família és un altra. I ell segueix sent un extrany per mi.”

Juan Arroniz es un inmigrante politizado y afiliado a la CNT que tras la guerra civil pasa a formar parte de la guerrilla urbana, en cambio, los personajes charnegos en la literatura de Marsé suelen recordar a la figura del pícaro de la tradición de la literatura española. Por ejemplo, Pijoaparte es un lumpen-proletario que sueña con ascender socialmente seduciendo a Teresa, una joven burguesa catalana perteneciente a la *guache divine* de los años 60. Teresa quiere que Pijoaparte se comporte como un proletario comprometido con su clase, pero él no quiere politizarse sino comprarse una moto y vivir una historia romántica de cine. Mientras en la etapa de la primera posguerra la resistencia antifranquista todavía creía en las posibilidades de emancipación y derrota del franquismo, esta novela de Marsé refleja la despolitización de la izquierda en el capitalismo tardío porque plantea acertadamente:

[...] el desencuentro fundamental y profundo entre la utópica y banalmente romántica militancia política de la clase representada por Teresa y sus amigos, y el fuerte deseo de participación en el sector de consumo representado por el Pijoaparte y su grupo charnego, acompañado este último de una total e irreversible desclasación (Vilarós, 1998: 69)

Superado el desencanto político de la izquierda que anticipaba Marsé en su novela, en el siglo XXI Subirana pregunta por las razones que originaban la lucha armada, en una

actitud que está entre la mitificación irónica y la pretendida ingenuidad sobre la militancia radical de la clase obrera del pasado. En el documental registra una entrevista a Abel Paz, anarcosindicalista e intelectual comprometido con la lucha antifranquista que participó activamente en la guerra y la revolución en España. También Paz es un inmigrante de Almería que llega en los años treinta a la Barcelona industrializada y pre-revolucionaria instalándose en una comunidad de emigrantes obreros en el Clot.¹⁴⁸ En la entrevista, cuando Subirana le pregunta qué pasaba por la cabeza de un guerrillero, este expresa la amargura que ha despertado en la vieja izquierda la derrota y la desactivación de su proyecto político:

Lo que pasa por la cabeza de cualquier trabajador de aquella época [...] estaba cansado, hasta los huevos de que lo explotaran. Este es el problema, el problema es que la clase trabajadora de entonces no es la clase trabajadora de hoy. Hoy no es más que coches y esto y arriba y abajo... Pero aquella clase trabajadora no estaba por esto, estaba por otras cosas. Aquel tipo no está, lo mataron, y ahora el tipo que hay es una mierda.

Esta entrevista pone de manifiesto el choque de la utopía de izquierdas con la realidad posfordista del desclasamiento y la desmemoria a raíz de factores como el Estado del bienestar, el triunfo del capitalismo y el rechazo de la actividad política no institucional. Desde los años del desarrollismo los asalariados pierden progresivamente su condición de clase trabajadora en la medida en que se integran en la sociedad capitalista como propietarios y sujetos de mercado, desarticulándose así el sujeto revolucionario. Paz muestra decepción ante la documentalista: “Y su desazón suena a derrota, la de un hombre vencido que se mira en el espejo y descubre que sus saberes acumulados, las luchas de toda

¹⁴⁸ Abel Paz escribe su autobiografía de 1921 a 1954 estrechamente vinculada con los eventos históricos del momento. Durante los años treinta vivió entre Almería y Barcelona, empezó su conciencia rebelde con el campesinado andaluz y se hizo militante de la CNT y delegado de fábrica desde muy joven. En Barcelona se encuentra con un ambiente revolucionario: “Los sindicatos funcionaban a todo motor. Había mítines. Fiebre en la calle. Los cines de barriada, particularmente el que yo más conocía, el Meridiana, estaba casi siempre ocupado por asambleas, conferencias o mítines. Yo no me perdía uno” (1994: 183). Paz fue además un cronista de la resistencia antifascista del Movimiento Libertario durante el periodo de 1939-1950: Chumberas y alacranes (1921-1936), Viaje al pasado (1936-1939), Entre la niebla (1939-1942) y Al pie del muro (1942-1954).

una vida, ya nada le dicen a alguien dos generaciones más joven: la definitiva derrota de la razón anarquista” (Torreiro, 2010: 189).

En la etapa socialista también se realizan algunos documentales sobre la guerrilla que siguen el modo expositivo clásico, como los siete capítulos de El maquis a Catalunya 1939-1963 (Jaume Serra i Fontelles, 1989) que se emitieron en 1987 en la TV2 Catalunya. No se incluyen entrevistas a los guerrilleros sino grabaciones y fotografías contemporáneas de donde ocurrieron los hechos, además de reconstrucciones de acciones de algunos guerrilleros con la superposición de la voz en *off* del narrador omnisciente. El documental de Serra y Fontelles está comprometido con la disolución de la imagen de criminales comunes fomentada por las obras afines al franquismo. Cuando la voz en *off* comenta las dramatizaciones de Facerías y Massana puntualiza que los atracos a bancos, joyerías y *mueblés* servían para recaudar dinero, pagar gastos de la resistencia como la prensa clandestina y auxiliar a los compañeros presos y a los familiares necesitados. El documental Militantes de la libertad (Olga Martínez Antón, 1990) es sobre la actividad guerrillera en una zona de Cuenca e incluye entrevistas editadas junto con documentos y fotografías. También centrándose en la actuación de la guerrilla en zonas geográficas específicas, Alfonso Arteseros realizó en 1993 dos documentales: El maquis: el movimiento guerrillero en Andalucía y El maquis: el movimiento guerrillero en Galicia, emitidos en las respectivas televisiones autonómicas. Aquí se limita la voz en *off* del narrador comentando las imágenes de archivo y aparecen en su lugar los testimonios directos de miembros de la guardia civil, sus mujeres, guerrilleros y enlaces. En algunos momentos estos los documentales se alejan del estilo realista mediante el empleo de la cámara lenta, la imagen fija o la superposición de textos sobre imágenes grabadas. Además, en el segundo documental, grabado en gallego, se incorporan imágenes de un

mapa donde el investigador señala donde estuvieron los *fluxidos*, recortes de periódicos y escenas de la película Huidos.

4.2.4. Nuevas aproximaciones en el cambio de milenio (1996-...)

En 1996 cuando gana las elecciones el Partido Popular,¹⁴⁹ el PSOE empieza a poner fin al pacto del silencio y se extiende cada vez más el fenómeno de la recuperación de la memoria sobre la guerra y la posguerra. Este año coincide con el 60º aniversario del inicio de la guerra civil y marca el inicio del auge memorialista en el Estado español, ya que se plantean iniciativas parlamentarias, se adoptan medidas en el ámbito autonómico para resarcir a las víctimas del franquismo y varias asociaciones cívicas llevan a cabo exhumaciones de fosas comunes e introducen sus reivindicaciones en la agenda política. En 2002 se funda oficialmente la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica; el Parlamento condena por primera vez la dictadura de Franco; y los socialistas proponen un proyecto no de ley para reconocer públicamente y reparar a las víctimas de la violencia de la guerra civil y del franquismo, entre quienes están los guerrilleros. La progresiva importancia social que adquiere la memoria histórica a partir de mediados del siglo XX deriva en la aprobación de la Ley de la Memoria Histórica en 2007; la creación de nuevos *lieux de mémoire* como exposiciones y actividades conmemorativas sobre la guerra civil; y el éxito comercial y reconocimiento crítico de un grupo de autores que manifiestan en sus obras la preocupación por reivindicar la memoria histórica.¹⁵⁰

¹⁴⁹ La corrupción económica y política del gobierno socialista, el problema del desempleo y el desgaste de casi catorce años de presidencia dan lugar a un adelanto de las elecciones generales a 1996 en las que gana el partido conservador PP presidido por José María Aznar. El PSOE vuelve a ganar las elecciones generales en 2004 después del atentado terrorista de *Al Qaeda* en Madrid. Este gobierno presidido por José Luís Rodríguez Zapatero vuelve a ganar las elecciones en 2008 e inicia una legislatura que estará marcada por la crisis económica, la recesión y el debate de la memoria histórica. Hasta que en las elecciones en 2011 el PP encabezado por Mariano Rajoy vuelve a ganar las elecciones con mayoría absoluta y, a partir de entonces, la Ley de la Memoria Histórica queda derogada de *facto* por la nula partida presupuestaria que recibe.

¹⁵⁰ Una generación de escritores y directores nacidos después de la guerra civil se comprometen con la recuperación de la memoria, pero no tienen recuerdos directos de los hechos sino por medio de los

Paloma Aguilar atribuye este *boom* de conmemoraciones, de prácticas literarias y fílmicas sobre la guerra civil y la dictadura a la ignorancia política y el silencio que obligaron a los supervivientes y sus familiares a hacer “determinadas renunciaciones que terminaron en frustraciones” (Aguilar, 1996: 269). Para Carme Molinero, la proliferación de productos culturales de reconstrucción del pasado histórico se debe a “la disminución de la certidumbre respecto al proceso de modernización y a la idea de progreso [...], además, la pérdida de puntos de referencia, ha contribuido a que los individuos busquen en el pasado pilares de apoyo para la afirmación de su identidad” (Molinero, 2006: 219). En el cambio de milenio, la lucha antifranquista también ha cobrado interés por la atención que el público y las editoriales dan a la imagen épica y mítica de las acciones de maquis conocidos como Facerías, Quico Sabater, Caracremada, la Pastora, etc. La mayor presencia de la guerrilla en el mercado, según Daniel Arroyo-Rodríguez, está influenciada por la hegemonía de la política del consenso y por valores mercantiles: “El mercado modifica el maquis como objeto de consumo y lo reduce a una figura políticamente inocua, como refleja la representación habitual de este fenómeno como un movimiento de resistencia pasiva” (Arroyo-Rodríguez, 2010: 10). Esta tendencia abarca a la mayoría de las producciones culturales que exploran el fenómeno de la guerra civil y el franquismo, ya que, como varios autores han señalado (Colmeiro, 2005; Gómez López-Quiñones, 2006; Winter, 2006; Moreno-Nuño, 2006), el *boom* y la comodificación de la memoria borra o hace consumibles los elementos conflictivos del pasado motivando unas representaciones a menudo atravesadas por el sentimentalismo: “Los límites entre reconciliación y nostalgia,

silencios, los miedos y los recuerdos parciales de los supervivientes. La memoria secundaria o indirecta, caracterizada por la distancia temporal y experiencial, remite al fenómeno de la posmemoria, en el que se inscriben las narrativas de los descendientes “who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose belated stories are evacuated by stories of the previous generation, shaped by traumatic events that can be neither fully understood nor re-created” (Hirsch, 659: 1996). Entre los autores que hacen un ejercicio de posmemoria encontramos a Juan Marsé, Montserrat Roig, Alfons Cervera, Antonio Muñoz Molina, Benjamín Prado, Dulce Chacón, Almudena Grandes, Javier Cercas, Carme Riera, Antoni Ribas, Vicente Aranda, Montxo Armendáriz, Benito Zambrano, Emilio Benítez-Lázaro, Javier Corcuera, Guillermo del Toro, César Fernández, Lluís Galter, etc.

entre estética, política de la memoria y estrategia de marketing se desdibujan a medida que la conmemoración se convierte en un fenómeno de interés general” (Winter, 2006: 12).

La emergencia memorialista en la cultura española resiste al imperativo de olvidar de las instituciones políticas y la cultura posmoderna de los años de progreso económico, modernidad social e integración europea de los gobiernos de Felipe González (1982-1996) y de los años posteriores en los que se consolida el proyecto neoliberal. Los escritores y directores que reclaman el fin del silencio impuesto durante el franquismo y prolongado en democracia suelen ser afines a la izquierda y tienen el compromiso ético y político de recuperar las voces silenciadas de los vencidos. Además, “ante el momento de desconcierto que vive la izquierda, estos autores reinventan en sus obras una utopía del pasado, un momento en el que los cambios y las revoluciones aún eran posibles” (Gómez, 2006: 32).

En cuanto a la figura del maquis, se inserta a menudo en un relato emocional y biográfico en el que el período de la República y su legado cultural es celebrado e idealizado, como se observa en Silencio Roto (Montxo Armendáriz, 2001) y en La voz dormida (Dulce Chacón, 2002; Benito Zambrano, 2011). El filme de Armendáriz recrea una utopía rural de la España republicana con una tendencia “a la creación de un pasado sentimentalmente apasionante e ideológicamente armónico” y “a la sublimación de las problemáticas contemporáneas en esta narrativa utópica y nostálgica sobre el pasado” (Gómez, 2006: 31).

Las evocaciones a la resistencia romántica y heroica del maquis son, por tanto, la reacción a un presente en el que se han desvanecido los grandes proyectos de la izquierda y los valores nobles a favor del dominio de las tesis económicas y culturales capitalistas. Las obras de recreación de la historia de la resistencia antifranquista terminan siendo reaccionarias porque no aluden a una necesidad de cambio en el presente, sino que derivan en una posición nostálgica e inmovilista ante un pasado mitificado en el que los ideales y valores fuertes daban explicaciones globales.

La puesta en duda o el ataque frontal a estas metanarrativas (como lo son, por ejemplo, el humanismo liberal o la dialéctica marxista) han creado un contexto cultural presidido por la fragmentariedad de los relatos, el descrédito de las visiones totalizantes, la crítica del eurocentrismo, el cuestionamiento de las oposiciones binarias, la desestabilización de las estructuras jerárquicas, un acentuado relativismo moral y gnoseológico, y en definitiva, el dismantelamiento de las certezas de muy diverso tipo sobre las que erigir versiones integrales de la realidad. Si esta situación ha desencadenado, por una parte, una lúdica liberación y fluir de discursos, redefiniciones y articulaciones, *también ha causado una respuesta nostálgica. Una respuesta que consiste en la añoranza de un centro explicativo en torno al que organizar todo lo demás, el intento de recuperación (o reinención) de un pasado en el que versiones orgánicas y plenas aún eran posibles* (Gómez López-Quñones, 2006: 273). (el subrayado es mío)

La inflación de memoria ha dado lugar a un discurso estandarizado y unos lugares comunes heredados sobre el franquismo que se despliegan en la novela, el cine y la televisión. Este desgaste de las ficciones de la memoria ha sido motivo de crítica para el escritor sevillano Isaac Rosa:

Atención: la mecánica repetición narrativa, cinematográfica y televisiva de ciertas actitudes, roles o simples anécdotas descriptoras de un determinado fenómeno o período consigue convertir tales elementos en tópicos, más o menos afortunados clichés que, cuando son utilizados en relatos que no van más allá del paisajismo o el retrato de costumbres [...] provocan a la vez el malestar del lector inquieto y el sosiego del lector perezoso (Rosa, 2004: 21).

Así pues, el relato hegemónico de centro izquierda sobre el pasado otorga una voz a los luchadores antifranquistas, pero los representa de forma romantizada y simplificada en un ejercicio de omisión de sus fundamentos ideológicos y políticos, aunque la ficción no comparte necesariamente los mismos criterios que la historiografía. Según Arroyo-Rodríguez, Maquis (Alfons Cervera, 1997), novela precursora de la explosión de la memoria del nuevo milenio, se desvía del pensamiento dominante porque aporta reflexiones críticas sobre la Ley de Amnistía y rompe con la construcción mítica del maquis. En cambio, Cervera lo presenta como un sujeto histórico que pone de manifiesto la necesidad de reparar a los vencidos del bando republicano en la democracia insuficiente instaurada en la transición (Arroyo-Rodríguez, 2010: 240).

De todos modos, la proliferación de películas y narraciones que reivindican la memoria antifranquista permite que haya una diversificación de perspectivas, aproximaciones, estilos y temáticas. Algunas de las características comunes en numerosos ejercicios literarios y fílmicos desde mediados del siglo XX también las vemos en Nedar de Carla Subirana: mezcla de realidad histórica y ficción; estructura narrativa basada en las investigaciones y los descubrimientos del/la protagonista; metaficción o procesos autorreflexivos; y fantasía. En estos productos literarios y fílmicos con procedimientos similares a los de Nedar, los límites entre historiografía y ficción se difuminan mediante el empleo de archivos, fuentes documentales o personajes históricos como parte integrante de la estructura de los relatos ficticios. Otro rasgo de la nueva novela y el cine histórico es la articulación del relato a partir de un proceso de investigación sobre hechos del pasado que lleva a cabo el protagonista quien a menudo coincide con el autor y con el narrador homodiegético o autodiegético. Sobre todo en el terreno literario, se emplea el procedimiento de la investigación y reconstrucción de la memoria llevada a cabo por el escritor-narrador-personaje, quien descubre una historia e intenta recomponerla sin obtener respuestas definitivas sobre los hechos. En estas narrativas posmodernas de la memoria, la reconstrucción de la Historia se manifiesta como un “problema epistemológico” mediante abundantes “dudas autorreflexivas y autocríticas”. A diferencia de Carlos Saura o Víctor Erice, los autores de estas narrativas nacieron después de la guerra civil y no conocieron de cerca sus consecuencias; por tanto su recuerdo no es tan traumático, cobran distancia y el problema existencial que se veía en Saura se va convirtiendo en un problema epistemológico (Neuschäfer, 2006: 145-146).¹⁵¹ Igualmente, Carla Subirana arma la

¹⁵¹ La novela emblemática de esta práctica historiográfica es Soldados de Salamina (Javier Cercas, 2001), cuyo protagonista periodista y novelista articula la historia del escritor falangista Rafael Sánchez Mazas y su fusilamiento frustrado a finales de la guerra civil. A medida que el protagonista va investigando este episodio, descubre la imposibilidad de reconstruir la Historia porque a pesar de contrastar diversas fuentes, comprueba que funciona como las narraciones de ficción. Así que, Cercas cuestiona la capacidad de

historia de sus abuelos a la vez que expresa la imposibilidad de reconstruir el pasado porque, a pesar de poseer diversas fuentes y testimonios, la Historia no deja de ser una narración, un relato o discurso narrativo. Nedar conecta con la nueva novela histórica o metaficción histórica de finales del siglo XX por su búsqueda de sentido del presente y reconstrucción de la identidad de la autora a través de la indagación en el pasado. No obstante, Nedar se inserta en el proceso de renovación más amplio de la estructura del documental de investigación histórica al introducir su propia participación, reflexión y dramatización. El modo expositivo del documental clásico de corte histórico tiene un carácter indexical respecto al mundo histórico y emplea una voz en *off* narradora omnisciente masculina con lenguaje denotativo superpuesta al material de archivo.

Ese panorama, dominante durante las primeras décadas del documental, empezó a cambiar en los años sesenta, tras la utopía objetivista del cine directo y la crisis epistemológica de la posmodernidad, que cuestionó el enfoque omnisciente más habitual en la práctica documental. El documentalista comenzó entonces a insertarse cada vez más abiertamente en el propio discurso documental, con motivaciones diversas. [...] En muchos casos, estos intentos iban unidos a una mayor subjetivación del documental, pues el realizador ya no pretendía ocultarse tras una narración omnisciente, sino que mostraba su inserción en el devenir histórico como un actor social más, con un conocimiento local y por tanto limitado (Cuevas, 2005: 221).

La aproximación que hace Subirana en su documental conserva el carácter de investigación histórica, pero introduce el procedimiento de la primera persona y la subjetividad del modo performativo y reflexivo para otorgarle a Nedar un estatuto artístico que lo acerca a la estética de la nueva novela histórica. Al mismo tiempo, Nedar se adapta a los nuevos gustos para atraer la atención de un sujeto espectral que está acostumbrado a los discursos autobiográficos debido al influjo que están teniendo las nuevas tecnologías

la memoria y el testimonio para tener un acceso directo a la verdad histórica debido a su carácter discursivo y falseador. El autor parece decirnos que a lo único que podemos aspirar es a un relato ficticio sobre el pasado.

en la sociedad contemporánea.¹⁵² La labor divulgativa de la historia que veíamos en el documental clásico, en obras autoetnográficas como Nedar tiene un mayor alcance porque se privilegian los recursos emotivos, subjetivos, expresivos y reflexivos, aunque renunciando a la profundidad científica, y se formulan contenidos sugestivos interpelando no solo a un espectador especializado. Es decir, Carla Subirana ofrece una recreación y reflexión del mundo histórico mediante técnicas de enunciación creativas y subjetivas para abandonar las explicaciones cerradas sobre el mundo histórico. La autora hace confluir el pasado de la guerrilla urbana con su presente, de modo que lo revitaliza convirtiéndolo en un medio para entender el presente.

Un tratamiento distinto de la figura del maquis en el cine de ficción del nuevo milenio, lo aporta la perspectiva transnacional del director mexicano Guillermo del Toro en El laberinto del fauno (2006), que recurre a la fantasía para representar el pasado traumático de la historia de España desde la mirada de una niña protagonista.¹⁵³ En 1944 Ofelia llega con su madre a un cuartel en medio de un bosque donde se encuentra su padrastro el Capitán Vidal, un líder fascista que quiere liquidar a los guerrilleros escondidos en esa zona. A partir de ahí la realidad de la violencia de la posguerra se entrelaza con la fantasía de los cuentos de hadas de Ofelia, quien tiene que pasar las pruebas del fauno para poder regresar a su reino con su padre. El personaje fascista es retratado como un sádico que disfruta con la violencia, a diferencia de los antifascistas

¹⁵² Paula Sibilia en su libro La intimidad como espectáculo, analiza las nuevas formas de autoconstrucción en el contexto de la sociedad líquida en que la vida privada está orientada al exterior en una especie de exhibición del yo o extimidad. La influencia de las nuevas formas de comunicación de *blogs*, *photologs*, *webcams* y videos caseros, ha hecho que la subjetividad tradicionalmente interiorizada sea sustituida por “un tipo de yo más epidérmico y dúctil, que se exhibe en la superficie de la piel y de las pantallas. [...] personalidades alterdirigidas y no más introdirigidas, construcciones de sí orientadas hacia la mirada ajena o exteriorizadas, no más introspectivas o intimistas” (Sibilia, 2008: 28).

¹⁵³ El espíritu de la colmena también recurre al relato de *bildungsroman* infantil para abordar el pasado traumático de la guerra civil. Ana se evadía de la realidad por medio del espíritu de Frankenstein cinematográfico, mientras Ofelia lo hace por medio del personaje mitológico del fauno extraído de los libros de cuentos de hadas. Además, Paul Julian Smith resalta las conexiones entre ambas cintas, como en unas escenas cargadas de simbolismo en que ambas protagonistas recolocan la pieza que falta que son los ojos: Ana al maniquí don José en la clase de anatomía y Ofelia en una piedra en el bosque para superar una prueba del fauno. De este modo, Del Toro “remakes Spanish cinema by transforming Erice’s austere and minimalist drama with gorgeously crafted mise-en-scène and deliriously inventive camerawork” (Smith, 2007: 5-6).

como el médico, quien cuando está a punto de ser asesinado por Vidal por haber asistido al guerrillero torturado le replica: “es que obedecer por obedecer eso solo lo hacen gentes como usted, Capitán.”

Como apunta acertadamente Paul Julian Smith, a diferencia de la mayoría de las películas de la democracia que se centran en el periodo de la posguerra, El laberinto logra, por un lado, introducir la mirada infantil sin recurrir al sentimentalismo y, por otro, reforzar y no minimizar los horrores históricos mediante “its reimagin(ing) of the bloodshed and tyranny of the period immediately after the Spanish Civil War in terms of a fairy tale” (Smith, 2007: “Abstract”). Así pues, el mundo real histórico y el de la fantasía no están separados, sino que Del Toro crea una serie de paralelismos entre ellos por medio del montaje paralelo (2007: 8). Por su parte, Del Toro ha descrito esta película como “el choque entre brutalidad e imaginación” y una “fábula que está a favor de la desobediencia” (Labrador Ben, 2011: 425). Es decir, se trata de un contraste entre la violencia fascista y la inocencia infantil a través de un cuento sobre la desobediencia contra el autoritarismo que está representada por Ofelia, los maquis y los enlaces y simpatizantes. A pesar de que estos pierden al final, la fantasía y la utopía les otorga cierto heroísmo y poder subversivo más allá de la historia.

Un rasgo importante de El laberinto es el protagonismo de los personajes femeninos asociados con los maquis, sobre todo Mercedes sirviendo de modelo de valentía y resistencia a Ofelia quien también se revela contra la tiranía fascista. A Mercedes su jefe el Capitán Vidal no la vigila porque considera que “solo es una mujer”, pero ella es un punto de apoyo de los guerrilleros y termina cortándole la cara a Vidal con un cuchillo de cocina. Las mujeres tenían un papel secundario en las películas afines al régimen, como en el cine negro de los cincuenta y sesenta. Para ilustrar, el rol de María en La ciudad perdida, especialmente en la novela de Mercedes Fórmica, funciona para contraponer la

domesticidad y los valores de la familia franquista a la vida peligrosa y de pecado que lleva el guerrillero. Asimismo, el cine del tardofranquismo hace una representación negativa de la sexualidad de los resistentes y del papel de la mujer en la lucha clandestina. “[...] the roles associated given to women are either as mothers or girlfriends, or, when associated with the guerrillas, concubines or prostitutes” (Maroto, 2011: 25). Durante los años del desarrollismo y el aperturismo, aparecen nuevos modelos de mujeres que ejemplifican las contradicciones del régimen en referencia a los roles de género, que era efecto de la colisión entre la ideología del nacionalcatolicismo y la imagen liberal que se quería dar a los turistas. En cambio, en el cine de la democracia no se trata la sexualidad de los resistentes, sino que se muestran como hombres y mujeres de familia, y tampoco se omite el papel fundamental de las mujeres en la resistencia. Así pues, en las películas de la etapa socialista (1982-1996) las mujeres o novias de los resistentes reciben poca atención y aparecen únicamente para resaltar la maldad del bando fascista siendo víctimas de violencia sexual mediante la fuerza o por necesidad económica.¹⁵⁴ Pero las películas del *boom* de la memoria cambian la tendencia porque las mujeres cobran protagonismo en los argumentos e incluso algunas películas se focalizan en el papel de las mujeres en la lucha armada antifranquista (Maroto Camino 2011: 110).

De modo que el creciente interés por la perspectiva de las víctimas a partir de los noventa se extiende a las figuras doblemente olvidadas de la resistencia antifranquista, la población civil que sufrió la represión por parte de la guardia civil y especialmente las mujeres que colaboraron con los maquis, como sucede en Silencio roto (Montxo Armendáriz, 2001) y en La voz dormida (Benito Zambrano, 2011).¹⁵⁵ Los maquis de

¹⁵⁴ Por ejemplo, en Si te dicen que caí, Aurora, la novia del maquis Marco, es forzada por el hambre a mantener relaciones sexuales con Java estando embarazada; en Luna de Lobos, María tiene una relación no consensuada con un guardia civil, etc.

¹⁵⁵ Esta película de Zambrano es una adaptación de la novela de Dulce Chacón donde se combina la ficción con testimonios y hechos históricos reales protagonizados por víctimas de la represión franquista: maquis masculinos, mujeres que participaron en la resistencia armada y fueron encarceladas y sus familiares.

Silencio roto toman el pueblo temporalmente y reinstauran una especie de República pero con la llegada de la guardia civil se refuerza la represión contra la gente del pueblo que ha ayudado a la ocupación. El filme aporta la perspectiva de las mujeres vinculadas familiar o sentimentalmente con los resistentes, vistas como víctimas que sufren en medio de los enfrentamientos entre los maquis y las fuerzas del orden. Así que, a diferencia de películas anteriores sobre el tema, aquí destaca el papel de las mujeres. La protagonista es Lucía quien vuelve a su pueblo y se convierte en punto de apoyo a raíz de su relación sentimental con el maqui Manuel. También dominan otras voces femeninas como su amiga Juana, su tía Teresa y la madre de Manuel, Rosario. Estas mujeres se lamentan de su situación de víctima, en una escena Teresa se abraza a Lucía y pregunta “¿Por qué siempre nos tocará sufrir a nosotras?” Rosario, quien tiene a su marido en el monte, le dice “Para vosotros es fácil dar escarmientos, los dais y desaparecéis, y nosotras qué, ¿qué va a ser de nosotras cuando vosotros os vayáis?” De hecho Rosario termina ahorcándose después de soportar las torturas de los cuerpos represivos franquistas. Además, las mujeres en esta película aportan una mirada desencantada y dudan sobre el sentido de la guerrilla.

La destacada presencia de la población civil y de las mujeres de los guerrilleros como víctimas inocentes acerca estos filmes al drama familiar o al melodrama, un género que ha sido tradicionalmente considerado femenino y propio de la cultura popular, por tanto, con connotaciones negativas. Maroto Camino cuestiona que la apelación al sentimiento y a la empatía de la audiencia signifique una despolitización del texto, ya que el melodrama puede revelar cuestiones fundamentales del pasado como la experiencia de la gente común y su vida cotidiana durante la posguerra (Maroto, 2011: 20). Poner en el centro las cuestiones subjetivas y sentimentales del guerrillero como sujeto individual y no colectivo, si bien promueve la empatía de la audiencia por los vencidos, también borra la

Chacón para la novela se basa en varios testimonios como los que recoge Tomasa Cuevas en Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas, 2004.

historicidad y las huellas políticas convirtiendo la resistencia antifranquista en un escenario desideologizado. En todo caso, hay que poner en valor el fenómeno de la recuperación de la memoria de las mujeres que pasaron por la doble represión durante la guerra civil y el franquismo.¹⁵⁶ La labor de rescate de la figura de la mujer republicana empieza en los años setenta en la historiografía femenina realizada por autoras como Montserrat Roig, Antonina Rodrigo y Mary Nash: “recuperar su voz y su rostro fue muy importante para el feminismo emergente de los años setenta ya que permitió restablecer una genealogía de antepasadas revolucionarias y antifascistas que había luchado por la libertad democrática y la emancipación femenina” (Nash, 1999: 17). Esta reivindicación del papel histórico de las mujeres se convierte en una tendencia en auge a partir de la década de los noventa con las obras historiográficas emblemáticas de Shirley Mangini, Memories of Resistance: Women’s Voices from the Spanish Civil War (1995), y de Mary Nash, Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil (1999), donde se revela la importancia de las mujeres en los procesos históricos y las complejidades de su resistencia.

Aproximadamente el cuarenta por ciento de los maquis eran mujeres que actuaron de enlaces o como parte de la guerrilla, terminando muchas de ellas en las cárceles franquistas. Fueron doblemente olvidadas tanto por la desmemoria y el descrédito del régimen franquista, como por la dominación masculina transversal que las ha marginado históricamente. Su colaboración con la resistencia consistía a menudo en avisarlos por medio de señas cuando había presencia de las fuerzas represoras, entregarles comida y proporcionarles un cobijo, lo cual representaba un peligro y sacrificio para personas desarmadas. En el documental Nedar, Subirana visita el pueblo natal de su abuela, Mont-rós, y allí descubre a través de las entrevistas a familiares que Juan Arroniz y Leonor

¹⁵⁶ “Por un lado, sufren las represiones lógicas de tal gobierno: encarcelamientos, persecuciones, torturas, etc.; y por otro lado, inmersas en la cultura marcadamente autoritaria y masculinizada, tendrán que renunciar en muchos casos, incluso asumidos por sus propios compañeros de lucha clandestina, a tener su propio espacio emocional y personal en lo que también formaba parte de su lucha: la cotidianidad de todos los días” (Romeu 2002: 11).

pasaron un tiempo en la casa de la familia de ella para encubrirlo. Le explican a la autora que en la familia tuvieron miedo a las represalias porque en el pueblo se decía que tenían a un rojo escondido en casa. Durante la posguerra la relación de la población con los “rojos” tenía consecuencias como la marginación: “Esta exclusión social tuvo un impacto especialmente relevante en poblaciones pequeñas y medianas, donde los mecanismos de control social eran más eficientes y evidentes” (Molinero, 2006: 231). En el documental no vemos que Leonor tuviera un papel político activo en la guerrilla, su relación con Juan era meramente sentimental y Subirana se centra en la supuesta relación romántica entre ellos, como es recurrente en las películas sobre la guerra civil.

El subgénero que componen los filmes sobre la Guerra Civil no pertenecerá nunca al territorio del cine bélico, sino más bien hará de las escenas bélicas un complemento para sus argumentos melodramáticos, de manera que, tanto a través de sus personajes como de sus historias, así como en la manera de contarnos las mismas, estará casi siempre más vinculado al género dramático, eso sí, una clara singularidad que viene dada por la propia naturaleza del conflicto y la implicación que en el mismo tuvo la población civil (Payán, 2006: 7).

En Nedar descubrimos que Leonor no fue una mujer de fusilado porque ella y Arroniz no llegaron a casarse y él ya tenía un matrimonio anterior que era el oficial. Por tanto, se puede inferir que el mal recuerdo de su relación con Arroniz y su negativa a hablar de ello es consecuencia de su condición de madre soltera en una época en la que hubo una regresión en los derechos que consiguieron las mujeres durante la Segunda República. Como ha resaltado Shirley Mangini (1995), las mujeres con el franquismo no sufrieron represión únicamente en forma de encarcelamiento, tortura, muerte y de desaparición y muerte de sus seres queridos, sino que también fueron víctimas de la pérdida de libertades y avances en igualdad. La moral dominante estaba controlada por el nacionalcatolicismo y se castigaba severamente cualquier comportamiento que no se adaptara al modelo femenino tradicional. Así pues, una madre soltera durante el régimen

sufría el estigma social y muchas de ellas fueron consideradas como “madres perdidas” y obligadas a entregar a sus hijos en adopción.

En el terreno del documental del nuevo milenio también se revisa el papel de las mujeres en la resistencia antifranquista no sólo como enlaces y puntos de apoyo, sino también como guerrilleras que fueron detenidas y sufrieron torturas. Montxo Armendáriz quiso recuperar los testimonios a partir de los cuales se documentó para realizar Silencio roto y produjo el documental de investigación La guerrilla de la memoria (Javier Corcuera, 2002) que recoge los testimonios en formato de cabezas parlantes de combatientes de la guerrilla, enlaces y familiares de diversas zonas geográficas. Estos testimonios tratan temas como los orígenes de la guerrilla, sus acciones o la memoria de la lucha guerrillera en democracia. También se aborda la guerrilla urbana de Barcelona en el relato de Eduardo Pons Prades quien aclara que cometían atracos que eran golpes económicos al régimen, desmintiendo la versión franquista de que eran meros pistoleros. Entre las entrevistadas, Esperanza Martínez (Sole) de la Agrupación Guerrillera de Levante y Aragón, hace hincapié en el compromiso con la guerrilla de las mujeres que actuaban como puntos de apoyo y en la represión y muerte que sufrieron por ello. Este documental reivindicativo de la memoria de los/as olvidados/as, transmite de forma emotiva las historias personales de estos testigos empleando los primeros planos del rostro o de las manos y la polifonía de voces.¹⁵⁷

En esta inclinación a recuperar las historias de las olvidadas, el documental Siempre será la Pastora (Ismael Cobo y Pierre Linhart, 2004) investiga la biografía del maqui hermafrodita de Levante, Teresa-Florencio Plá Messeguer (La Pastora), que se abordó anteriormente en la literatura y se ha elevado a la categoría de mito colectivo. El

¹⁵⁷ Los testimonios son anónimos hasta cuando en la página de créditos finales se proporcionan sus nombres: Esperanza Martínez, Remedios Montero, Florián García, Francisco Martínez, Manuel Zapico, José Murillo, Eduardo Pons Prades, Benjamín Rubio, Angela Losadas y Emilia Girón.

director francés, Ismaël Cobo, hijo de un guerrillero de Cantabria exiliado en Francia, investiga esta figura controvertida a partir de testimonios contradictorios de habitantes de su pueblo, historiadores y antiguos maquis que lo conocieron. Los directores no se inclinan ni por las versiones más historicistas ni por las mitologizadas, dejando como una incógnita la verdad histórica sobre la Pastora.¹⁵⁸

Odette Martínez-Maler, Laetitia Puertas e Ismaël Cobo, dirigen el documental La isla de Chelo (2008) que se centra en el testimonio de la ex guerrillera gallega Consuelo Rodríguez, “Chelo”. Un destacamento de la Legión torturó y mató a sus padres campesinos por su apoyo a los huidos, este hecho impulsó a Chelo y a sus hermanos a escapar al monte y unirse a los maquis. Ella se dedicó a ser enlace de la Federación de Guerrillas de León y Galicia y por ello estuvo encarcelada en varias ocasiones, hasta que en 1949 se exilió a Francia. La isla reconstruye el pasado por medio del discurso de la protagonista, de las fotografías familiares que muestra a la cámara y del viaje al monte y la fosa donde están sus padres en Galicia. También se ofrece una aproximación emotiva y poética al pasado, por ejemplo, la canción popular que canta Chelo, “Historia de un amor”, no aporta evidencia de los acontecimientos históricos pero funciona para caracterizar a esta mujer, evocando el pasado histórico desde la dimensión personal.

La documentalista Odette Martínez-Maler es hija del guerrillero leonés Quico Martínez López, antiguo amigo de Chelo, y viaja a La isla de Ré para conocerla y recuperar la memoria de la resistencia femenina antifranquista en un contexto patriarcal. Chelo explica en el documental como alcanzó un espacio de libertad para desarrollar su compromiso político, ir armada y tener una relación amorosa más allá de las convenciones sociales. Además de referir su amor por Arcadio y su lucha en la que no escamotearon la violencia, también reivindica que se defiendan su dignidad, no como bandoleros o ladrones

¹⁵⁸ El narrador-investigador de la novela La Pastora: el maqui hermafrodita (Manuel Villa Raso, 1978), también recorre los pueblos de la zona donde nació y actuó el famoso guerrillero, entrevistando a los mayores para escribir su novela que enfatiza la imposibilidad de una memoria homogénea sobre el personaje.

ni como prostitutas, como las denominaba la propaganda franquista. Este relato de Chelo adquiere una dimensión colectiva ya que hace referencia a otras mujeres que fueron guerrilleras y a la experiencia específica femenina de la guerrilla. Además, el final del documental de Martínez-Maler incluye una dedicatoria en la página de créditos: “A mi abuela, Obdulia López Márquez que ayudó a Chelo a emprender el camino del exilio”, añade una lista de nombres de mujeres y “A todas las mujeres de la guerrilla antifranquista cuyo compromiso fue mancillado y borrado.”¹⁵⁹

¹⁵⁹ También el documental Mujeres de pie de guerra (Susana Koska, 2004) reivindica la importancia que tuvo la mujer republicana en la guerra civil y en la resistencia antifranquista a partir de los comentarios de la directora, las imágenes de archivo y el testimonio de varias mujeres que combatieron el régimen y las desigualdades de género.

CAPÍTULO 5

“TOTES LES FAMÍLIES GUARDEN UN SECRET”. ANÁLISIS DE NEDAR

Este capítulo se interroga sobre los cambios que se producen en el tratamiento de la memoria de la guerrilla antifranquista en las narrativas de miembros de la generación de los nietos de la guerra civil. Particularmente se interroga sobre la perspectiva de género que aporta Carla Subirana en Nedar (2008) al centrarse en las relaciones entre las mujeres de la familia de la cineasta. Para ello, se determinan los rasgos temáticos, estilísticos y formales de la opera prima de Subirana, que apuntan a una mirada independiente y alejada del modo industrial y comercial del cine dominante sobre la guerrilla de la posguerra. Así pues, el capítulo analiza el trabajo de posmemoria y el enfoque autoetnográfico en la construcción identitaria de Subirana como nieta de la guerra civil y autora de documental creativo en relación a su familia de mujeres.

En primer lugar, este capítulo indaga en la figura del maquis que aparece en las reconstrucciones *retro noir* de la historia de Juan Arroniz que tienen que ver con las prácticas intertextuales del cine de alusión posmoderno. En segundo lugar, interpreta el carácter de metáfora de la nación que adquiere la microhistoria y el enigma familiar que la directora busca desentrañar. Además, se centra en las implicaciones de la falta de genealogía masculina en la familia y en el imaginario del agua para la construcción identitaria de la documentalista. Por último, indaga sobre el papel de la enfermedad del Alzheimer que sufren la abuela y la madre de la directora para la identidad autorial de Subirana que se inserta en la tradición del documental catalán.

5.1. El *retro noir* en las reconstrucciones de la historia

Carla Subirana publica en su cuenta de Facebook el 7 de abril de 2017 el siguiente comentario sobre el coloquio que tuvo lugar en la Universidad de Harvard tras la proyección de Nedar:

Conversamos sobre cómo la Historia en mayúsculas afecta a las historias de las familias, el silencio, la fragmentación de la memoria y como *la búsqueda de un fantasma se convierte en un Macguffin para hablar sobre la búsqueda de la identidad*. Porque todas las familias guardan un secreto. (El subrayado es mío)

El recurso del *macguffin* funciona como un objetivo u objeto de deseo que motiva la búsqueda del protagonista y hace avanzar la trama (puede ser un objeto, evento o persona), pero no necesita una explicación narrativa porque no es substancial para el argumento general de la película. Se suele emplear en los thrillers o en el cine negro porque suscita la intriga, pierde su importancia a medida que avanza la historia, puede reaparecer en el clímax del filme y se suele olvidar hacia el final de la película. Según lo interpretó A. Hitchcock, es un mecanismo del argumento que pone en marcha la narración y es crucial en las motivaciones de los personajes aunque no es relevante en sí mismo.

So the “MacGuffin” is the term we use to cover all that sort of thing: to steal plans or documents, or discover a secret, it doesn’t matter what it is. And the logicians are wrong in trying to figure out the truth of a MacGuffin, since it is beside the point. The only thing that really matters is that in the picture the plans, documents or secrets must seem to be of vital importance to the characters. To me, the narrator, they’re of no importance whatsoever (Truffaut, 1983: 138).

Por tanto, la “búsqueda de un fantasma” en Nedar es un pretexto para desarrollar la historia de intriga que obedece a cuestiones dramáticas, es decir, no es significativa en sí misma sino en tanto que facilita la articulación de la historia que cuenta el documental y las transformaciones de la protagonista. Aunque parezca que la investigación sobre las circunstancias de la muerte del abuelo guerrillero solo afecta superficialmente a la estructura, su función no es meramente oportunista sino que es la justificación misma del documental. El empleo que hacía Hitchcock de este recurso se ha considerado como un

indicador del carácter apolítico de sus películas, ya que a menudo usaba *macguffins* absurdos o sin importancia destinados a atraer la atención de la audiencia (McGilligan, 2003: 159). Si consideramos que en Nedar la reconstrucción de la historia del abuelo fusilado por pertenecer a la resistencia armada es un mero mecanismo del argumento, entonces el documental de Subirana se enmarca entre las obras del *boom* de la memoria histórica que denuncian autores como Isaac Rosa:

Nos tememos que, una vez más, la guerra, la memoria, las víctimas, se convierten en un pretexto narrativo, y lo que se pretendía una novela revulsiva se conforma con una historia entretenida, un ejercicio de estilo, una convencional trama de autoconocimiento y, por supuesto, de amor. Eso sí, con la guerra civil al fondo, actuando de referente atractivo, reconocible, donde el lector se siente cómodo y se muestra curioso (Rosa, 2007: 347).

No obstante, la historia de la guerrilla en Nedar no es un simple recurso para atraer al público, sino que proporciona un centro explicativo para el presente de Subirana, además, el descubrimiento de los orígenes y del pasado familiar no resuelto se convierte en una metáfora de la nación. El rastreo de documentos que realiza la autora se entrelaza con una serie de reconstrucciones ficcionales de cine negro popular. Mientras el cine documental clásico es considerado un discurso de sobriedad,¹⁶⁰ las creaciones imaginarias en Nedar no pretenden representar los hechos acontecidos con fidelidad histórica. La generación de Subirana ha crecido en una cultura visual mediática y rodeada de productos culturales sobre la memoria de la guerra civil como libros, películas y documentales. Esto hace que la aproximación de la autora al pasado de la guerrilla antifranquista adquiera un tono irónico y crítico hacia un modo convencional (y comercial) de representar la contienda. En la estética posmodernista la ironía es fundamental para crear un distanciamiento con respecto a los discursos esencialistas y totalitarizantes y para superar

¹⁶⁰ Bill Nichols señala que el impulso de sobriedad del documental es cercano a los discursos positivistas de las ciencias, economía, educación, etc., y busca tener consecuencias en el mundo real. Los discursos de sobriedad “are sobering because they regard their relation to the real as direct, immediate, transparent. Through them, power exerts itself. Through them, things are made to happen” (Nichols, 1991: 3-4).

la tendencia realista de la representación documental. Las reconstrucciones que realiza Subirana con estética y contenido del *retro noir*¹⁶¹ son irónicas y subjetivas, se vinculan a la moda posmoderna de explotar los subgéneros cinematográficos de Hollywood y se basan en el imaginario colectivo para revelar los límites del documental histórico. También devienen en cine dentro del cine como se muestra en el clímax de Nedar, cuando se visibiliza el proceso de filmación de estas ficcionalizaciones con el equipo de rodaje, cámaras, grúas, objetos usados y otros dispositivos.

Carmen Moreno-Nuño distingue tres paradigmas de interpretación de la figura del maquis –el bandolero, el héroe, el superviviente– que básicamente responden a los marcos epistemológicos dominantes en tres contextos diferentes: el régimen franquista, el exilio republicano y la etapa democrática respectivamente (Moreno-Nuño, 2006: 240-241). En efecto, el imaginario del franquismo creó el modelo del maquis como bandolero y criminal, rebajado a la categoría de delincuente común para desideologizarlo y denigrarlo. Por el contrario, el enfoque del exilio, especialmente articulado por el PCE, desplegó una imagen heroica e idealizada del guerrillero. Mientras durante la democracia, se lo reduce a la categoría de huído que trata de sobrevivir a las fuerzas represivas y a unas duras condiciones de vida. En Nedar estos tres modelos se confunden y conviven en el mismo personaje del maquis, ya que la nieta va armando su historia a medida que encuentra la información en los documentos y en los testimonios. Como un personaje complejo que se va construyendo, Juan Arroniz primero es un bandolero o “un simple atracador”; segundo, un héroe con un aurea mítica “que lucha por sus ideales”; tercero, un superviviente que

¹⁶¹ Estas escenas ficcionales forman parte de la subcategoría del *retro noir*, en ellas se recrea la época y la atmósfera del cine negro original con el empleo de los mismos temas, estilo visual, personajes arquetípicos y elementos de la época como el vestuario y la decoración. El *film noir* clásico es el cine en blanco y negro de Hollywood realizado en los años cuarenta y cincuenta; el *neo noir* es posterior al periodo clásico y contiene los mismos temas y sensibilidad –pesimismo, desorientación, ambigüedad moral, etc.– pero está ambientado en la época contemporánea del filme y no comparte los mismos elementos estéticos del *noir* clásico como el blanco y negro o los claroscuros; y el *retro noir*, en el contexto cultural de la postmodernidad, se manifiesta como parte del pastiche y el reciclaje de los géneros clásicos y códigos preexistentes.

afirma “los rojos también tenemos derecho a la vida”; y por último, es un fantasma del pasado que no puede ser representado si no es por medio de la ficción porque “es como una pastilla de jabón que siempre acaba por escurrirse.”¹⁶²

La falta de documentación fiable, de archivo familiar y de material audiovisual sobre la historia del guerrillero fuerza a Subirana a realizar reconstrucciones o recreaciones de eventos históricos reales a medida que los archivos y las entrevistas con los testimonios van revelando la historia. Estas secuencias representan los encuentros románticos entre los abuelos de Subirana, Leonor Subirana y Juan Arroniz, su viaje en tren a Barcelona, el atraco a mano armada a una zapatería y el encarcelamiento de Arroniz. No obstante, la realidad histórica se presenta como imprecisa porque el juicio sumarísimo franquista manipula y falsea la realidad, además, las entrevistas no aportan una verdad sólida sino conjeturas e hipótesis. Esto obliga a la directora a no echar mano de las convenciones realistas y de verosimilitud sino del género negro, es decir, de la ficción: “La tercera línea argumental es la fabulación, la narración mítica, el deseo de la nieta al crear la imagen de su abuelo, pura ficción. Estética del cine negro americano de los años 40.”¹⁶³ Los primeros años de la posguerra y la represión franquista más dura, coinciden con el auge del cine negro de Hollywood, de ahí que Subirana evoque la historia de la guerrilla de los cuarenta por medio de los recursos que ofrece este género que, por otra parte, era el preferido en el cine español de la época a la hora de representar al maquis.

En el documental histórico contemporáneo se abandonan las reconstrucciones basadas en evidencias a favor de las representaciones creativas de eventos hipotéticos, debido a la influencia de la nueva tecnología digital, la tele realidad y las transformaciones

¹⁶² Esta cita está recogida de la sinopsis y el guion del documental que presentó la directora a la productora. A partir de ahora y a lo largo del capítulo estas citas aparecerán como “Sinopsis de Nedar”. Las otras tres citas provienen del documental Nedar.

¹⁶³ Sinopsis de Nedar.

en la historiografía. De modo que el nuevo documental rehúye el gran discurso explicativo y propone pensar la historia desligada de cualquier seguridad o esencialismo.

Audiences are not looking so much for evidence; they are looking for a socially constructed experience of history. Both historians and filmmakers are creating their interpretations of history –to be interpreted once again by the audience–. The question of authenticity or truth is still valid for all, but it is taking on new forms. For a filmmaker, the digital revolution and changes in television culture and documentary film have meant that the concept of authenticity has changed from being a technical question to being an ethical question (Aaltonen y Kortti, 2015: 122).

Esta nueva tendencia implica la recreación en el documental de la complejidad de la historia de forma empática y no tanto empírica apelando directamente a las emociones y sensaciones de la audiencia, lo cual se entiende como resultado del reciente “giro afectivo”¹⁶⁴ en la historia. Esto es, las representaciones se basan en las interpretaciones conjeturales del pasado, el colapso de las temporalidades y el énfasis en la experiencia individual y la vida cotidiana, en lugar de en acontecimientos históricos, estructuras y procesos (Agnew, 2007: 299). Las reconstrucciones en Nedar remiten a la Historia a través de las convenciones dramáticas imitando el escenario y el personaje históricos.¹⁶⁵ De este modo se consigue evocar la atmósfera y producir sensaciones del pasado superando el realismo tradicional a favor de una apropiación irónica de los elementos del *film noir* clásico –escenografía, vestuario, el tipo de interpretación de los actores, blanco y negro, claroscuros, etc.–. Subirana no captura el pasado con fidelidad histórica sino que remite a las sensaciones de la memoria, explora la dimensión de los afectos y crea el

¹⁶⁴ A finales del siglo XX se empieza a hablar de un auge en varias disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades del interés en torno a las emociones y la dimensión afectiva de la experiencia humana. Para conocer más sobre este giro afectivo se puede consultar en el libro editado por Patricia Ticineto Clough y Jean Halley, The Affective Turn: Theorizing the Social (2007).

¹⁶⁵ Para Robert Rosenstone (1997), el discurso audiovisual supera las limitaciones de la historiografía porque apela a un significado global visual, emocional y dramático. Esto se consigue incorporando una multiplicidad de puntos de vista, sonido, voz, música, movimiento, mimesis y collage, es decir, haciendo que se pueda pensar y sentir la historia más allá de los sentidos de la vista y el sonido. En el conjunto del documental Nedar se combinan tres tipos de cine histórico que propone Rosenstone, el dramático, el documental y el experimental o independiente, exceptuando la construcción histórica del cine convencional que pretende convencer de que lo que se presenta equivale a lo que verdaderamente sucedió.

acontecimiento a partir de una lógica cinematográfica, adoptando una nueva forma de vincularse al pasado desde el presente. Los recursos estéticos, expresivos y emocionales que emplea la documentalista ponen el énfasis en la atmósfera antes que en la narración fidedigna de la historia porque busca la respuesta afectiva a la vez que cognitiva del sujeto espectador. Las reconstrucciones en Nedar deben transformar en algo reconocible y comprensible un pasado que es ajeno y extraño, esto se logra a partir de la apelación directa a las emociones mediante el imaginario popular del cine negro clásico. Este tratamiento de la historia se distancia de la estética realista del cine español de la guerra civil con el objetivo de destacar la naturaleza artificial y subjetiva del cine y de la memoria, así como de desvincularse de las pretensiones de compromiso político. Como ha señalado Josep M. Català, las emociones son un factor estético y hermenéutico en el cine documental melodramático a partir del nuevo milenio, cuyo nuevo posicionamiento político se dirige al mundo de las emociones más que al social (Català, 2014a: 63).

El escenario prototípico del cine de la democracia sobre la figura del maquis se ha centrado especialmente en el espacio rural como en El corazón del bosque, Silencio Roto o Caracremada, donde los personajes se identifican con el medio opresivo de las montañas para recrear de forma realista la atmósfera de aislamiento y la lucha por la supervivencia en un medio hostil. En cambio, las recreaciones ficticias de Nedar están ambientadas en la Barcelona de los años cuarenta y siguen una estética *retro-noir* acercándose al estilo de las películas sobre maquis durante la dictadura: “[...] when backgrounding the maquis, the earlier films cast them mostly in contemporary black-and-white detective stories about low-life criminals, while most modern films opt for dramas or melodramas” (Maroto Camino, 2011: 131). Igualmente, el documental catalán La casita blanca. La ciudad oculta (Carles Balagué, 2002), que pudo ser una influencia para las escenificaciones en Nedar,

contiene reconstrucciones en blanco y negro de las expropiaciones del guerrillero urbano Jose Lluís Facerias a los *moublers* de Barcelona entre 1945 y 1950.

Así pues, las escenas que articulan la historia de Arroniz tal como es imaginada por la directora imitan la iconografía y los códigos estéticos del género negro para imaginar la época de la posguerra en la ciudad catalana: frontera difuminada entre buenos y malos, héroe aislado y misterioso, blanco y negro, ambientes de calles nocturnas y desérticas, claroscuros, sombras, etc.

In part, the purpose of such ‘retro’ settings is to achieve a visually striking, nostalgic reconstruction of a certain historical situation relevant today, in which the narrative enigma may be located as well as a social or political parable. But, just as important as the narrative, the film will seek to indulge the spectator in the specular pleasures of the ‘retro’ look (through period costume, décor, music and iconographic elements denoting the past) (Jordan y Morgan-Tamosunas, 2001: 94).

Más allá del interés por la reconstrucción del contexto histórico, las escenas actuadas en Nedar procuran atraer la atención por medio del estilo visual y la iconografía del cine negro repitiendo unos códigos y convenciones reconocibles por la audiencia. Por ejemplo, la imagen mítica del héroe solitario y melancólico a la manera de Humphrey Bogart que inspirará la caracterización del actor que interpreta a Juan Arroniz:

[...] el hombre audaz, solitario, con una malicia llena de encanto. Ese hombre con traje chaqueta, elegante, con un cigarro en la mano y con un sombrero de ala que oculta el rostro. Es Humphrey Bogart de El Halcón Maltés, ese hombre enigmático que enciende un cigarro bajo la luz de una farola en un puerto solitario.¹⁶⁶

En la primera escena en la que aparece el guerrillero en Nedar, lo vemos de noche en una calle deshabitada de la ciudad con edificios desolados, encendiéndose un cigarro mientras espera. Su rostro de lado y bajo la sombra nunca es visible en estas reconstrucciones. Según ha destacado Katherine Vernon,¹⁶⁷ la apropiación en el cine español de una figura icónica del cine negro puede subvertir nociones de género y de

¹⁶⁶ Sinopsis de Nedar.

¹⁶⁷ Vernon interpreta la apropiación de las convenciones del cine de Hollywood por parte del cine español, tanto durante el régimen franquista como en la democracia, como parte de la construcción de un imaginario alternativo que introduce las voces marginadas y plantea cuestiones culturales e históricas del contexto español (1997: 35-64).

identidad nacional como en el filme Beltenebros (Pilar Miró, 1991), donde el personaje de Rebecca dialoga intertextualmente con el que protagoniza Rita Hayworth en Gilda (Charles Vidor, 1946). Pero esta recontextualización también corre un riesgo: “The danger in assuming the guise of such mythically charged figure, however, is that the character may become reduced to a purely iconic function that ultimately resist rather than attract local meanings” (Vernon, 1997: 51). Del mismo modo, la identificación que se establece entre Arroniz y Bogart diluye la dimensión política, histórica y nacional de la figura del guerrillero antifranquista a favor de la leyenda del cine negro hollywoodiense de los cuarenta.¹⁶⁸ Aun así, acudiendo a los paratextos de Nedar descubrimos que la autora se posiciona claramente cuando explica que para reconstruir la historia de su abuelo se inspiró en Antonio Téllez: “un hombre valiente que había formado parte del maquis francés. Un hombre que me gustaba imaginarlo como un alter ego de Juan Arroniz.”¹⁶⁹

Los rasgos de la personalidad del guerrillero, que vemos a través del comportamiento que representa el actor, evocan la alienación, el pesimismo y la sensación de peligro, así como también la ambigüedad moral común de los personajes del cine criminal clásico. A continuación del primer encuadre de Arroniz, Leonor entra a la calle oscura y deshabitada donde los protagonistas gozan de la anonimidad y se abrazan. Esta puesta en escena representa “[...] the physical environment of the lovers (whether created by landscape/set, or by camera angle, framing and lighting) is presented as threatening, disturbing, fragmented” (Harvey, 2005: 37). A diferencia de Arroniz, ella proviene de un lugar iluminado, su rostro es visible en todas las escenas y observamos su expresión jovial, coqueta, afligida, temerosa, etc., según cada situación. A pesar de que el cine negro clásico ya empleaba el sonido sincronizado, Subirana elimina los diálogos dotando de mayor

¹⁶⁸ Humphrey Bogart en El halcón maltés (“The Maltese Falcon”) (John Huston, 1941) encarna el nuevo modelo de masculinidad blanca interpretando a Sam Spade, un detective privado complejo, escéptico y cínico, un tipo duro y galán descortés. En el filme de Huston también aparece lo que será el prototipo de la *femme fatale* seductora y traicionera, Brigid O’Shaughnessy interpretada por Mary Astor.

¹⁶⁹ Sinopsis de Nedar.

expresividad a la actriz y a los planos. En la ficción criminal la narrativa gira entorno del héroe masculino activo quien es portador de la mirada del espectador, mientras las mujeres se representan desde la perspectiva voyeurística, objetualizando su cuerpo fragmentado en partes. Para Laura Mulvey el cine dominante capta a los espectadores con estrategias de placer centradas en la mirada: el sujeto activo que mira es el hombre mientras la mujer es el sujeto pasivo que tiene la cualidad de “ser mirada” (*to-be-looked-atness*) como objeto de deseo. Con lo cual en el cine dominado por hombres se crea una identificación primaria con la cámara y una secundaria con el personaje masculino (Mulvey, 1999: 837-838). Aunque Leonor muestra interés romántico y sufre las consecuencias de las acciones de Arroniz, las puestas en escena y el estilo visual se focalizan en las reacciones de la protagonista femenina ante su amante misterioso. Las estrategias que emplea Subirana facilitan la identificación secundaria de la audiencia con el personaje de Leonor, ya que los primeros planos de su rostro la muestran como sujeto deseante que observa al objeto de su mirada. Entonces, estas recreaciones ficticias responden de forma imaginaria a la pregunta que le hace la documentalista a Herminia, la hermana de su abuela: “Tu creus que la Leonor se l’estimava a aquest home?” No obstante, también tienen que ver con el cine de alusión posmoderno,¹⁷⁰ en el que adquieren más importancia las fuentes del cine negro que la identificación con los personajes:

[...] es un juego lúdico con el espectador, cuyo narcisismo se ve alimentado no a través de una identificación secundaria con los personajes a la vieja usanza sino mediante el despliegue del capital cultural, un despliegue posibilitado por el reconocimiento de las referencias (Stam, 2010: 347).

Mientras la caracterización del actor que interpreta a Arroniz se inspira en Sam Spade de El halcón maltés, Leonor no se asemeja a la heroína de ese filme, Brigid, quien encarna el arquetipo de la mujer fatal –seductora, ambiciosa, peligrosa, amenazante,

¹⁷⁰ En el cine posmoderno las prácticas intertextuales devienen en pastiches genéricos y reelaboraciones de obras anteriores. El dialogo intertextual que establecen las reconstrucciones del abuelo guerrillero con el cine negro y Humphrey Bogart, se manifiesta como una “evocación visual o verbal de otra película” (El halcón maltés) y como “alusión de carácter técnico” (Stam, 2010: 159).

farsante, perversa, etc.–, reflejo de los valores y mitos de género misóginos dentro de la cultura patriarcal de la época. El rol de la mujer fatal habitualmente contrasta con el de una figura femenina marginal que representa a la mujer virtuosa, hogareña, dócil, potencial esposa y habitualmente la víctima. El personaje de Leonor coincide con las características de la mujer virtuosa, por eso, en el caso de que en Nedar se suscite la identificación de la audiencia con ella, eso no implica necesariamente que la experiencia vital de la protagonista sea feminista, ya que más bien se apela a una feminidad convencional y no se cuestiona el orden patriarcal, igual como ocurre con el melodrama clásico. Aunque la figura de Leonor amenaza al tabú social de la maternidad fuera del matrimonio y representa una sexualidad al margen de la familia tradicional, sigue siendo un personaje que espera, asociado a la pasividad, dependencia y abnegación. Además, cae rendida ante el protagonista masculino y trata de ayudar al criminal a salir de su patrón delictivo, como los personajes prototípicos de la mujer nodriza en el cine negro: “siendo fuerzas aliadas de la comunidad que, desde las instituciones de la familia, el noviazgo o la simple amistad intentan retener a los varones que desean rebelarse contra su situación, deslizándose por el mundo criminal” (Sánchez-Barba, 2007: 202).

En una de las secuencias, Leonor espera intranquila la llegada de Arroniz en la entrada de un club nocturno mientras observa con recelo a otra pareja. Cuando él llega le da la vuelta para quitarle el abrigo y ella lo mira con deseo. El lenguaje corporal del actor refleja la imagen del tipo duro (*tough guy*), de pocas palabras e impenetrable, reproduciendo la virilidad hegemónica y el amor romántico de los años cuarenta. El auge del *film noir* clásico hollywoodiense coincide con el cuestionamiento de los valores morales de la sociedad y la crisis de masculinidad de la época. La posguerra, la crisis económica y la incorporación masiva de las mujeres al mundo laboral durante la guerra llevó a muchos hombres al desempoderamiento, al miedo y a la inseguridad que en el cine

negro esconden bajo la apariencia de fortaleza. Esta situación da lugar a un modelo de hombre en el cine que rechaza su autoridad masculina tradicional en el ámbito doméstico a favor de una vida de peligros fuera del hogar y la familia. Sylvia Harvey enfatiza la idea de que en el cine negro se frustra la realización de las relaciones familiares: “If successful romantic love leads inevitably in the direction of the stable institution of marriage, the point about film noir, by contrast, is that it is structured around the destruction or absence of romantic love and the family” (Harvey, 2005: 37).

Mientras en el contexto americano de la época los valores familiares se ven amenazados por la nueva posición de la mujer en la sociedad, en la posguerra española la causa de la quiebra de la vida familiar de los vencidos es la represión franquista, justamente cuando la familia conservadora tradicional se convertía en el fundamento de la nación. En Nedar es esta situación represiva la que obliga al guerrillero y a su compañera sentimental a la huida y el ocultamiento: “lovers on the run are unable to conform to the normal stereotypes of family or married behavior. [...] their position outside the law does not permit them to function as normal couples acceptable to the dominant ideology” (Harvey, 2005: 43). Tres meses más tarde del fusilamiento de Arroniz, nació Ana, la madre de la directora. Esta realidad de familias de mujeres solas e hijos huérfanos de republicanos fue frecuente en la posguerra tal como lo retrataba Juan Marsé en sus novelas, como Si te dicen que caí (1973). También es verdad que los milicianos que luego se convirtieron en guerrilleros antifranquistas, aspiraban a la liberación de los proletarios de la opresión de clase que sufrían y su sindicato de trabajadores se convertía en sustituto de los afectos y los lazos familiares. En líneas generales, en la historia del comunismo, el anarquismo y el socialismo la familia ha sido percibida como una vieja estructura burguesa y capitalista y como medio de reproducción de la fuerza de trabajo y de los valores dominantes de la sociedad. Por eso se entendía que debía de dejar de ser una forma de organización

social.¹⁷¹ En los años de la República, la ideología anarcosindicalista atacaba el concepto tradicional de familia, la afiliación sindical femenina en la CNT-FAI aumentó y las mujeres antifascistas pasaron a participar en la guerra civil abandonando la esfera doméstica. Pero esta situación cambió con la derrota de la República y la imposición del modelo tradicional de mujer, madre y esposa.

Al aludir el ambiente, los personajes y los roles de género de la época mediante la puesta en escena del cine negro, Subirana exhibe una feminidad y masculinidad convencionales resaltando su carácter teatral e ficticio. Mary Ann Doane en su artículo “Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator” (1982)¹⁷² indica que la espectadora puede identificarse con la mujer que reproduce los estereotipos de abnegación y pasividad en la pantalla sin adoptar la posición pasivo masoquista del cine clásico, si interpreta la feminidad como una máscara, lo cual hace de forma deliberada Subirana en la representación de Leonor. Percibir la feminidad como una mascarada permite a la espectadora crear una distancia crítica entre ella y la imagen de la pantalla en vez de identificarse ciegamente con ella: “The effectivity of masquerade lies precisely in its potential to manufacture a distance from the image, to generate a problematic within which the image is manipulable, producible, and readable by the woman” (Doane, 1991: 32). Subirana en Nedar desafía los modos dominantes de la mirada a través de esta mascarada como juego, la teatralización del amor romántico y la glamourización del tipo duro. La

¹⁷¹ Las ideas revolucionarias que se proclaman en “El Manifiesto Comunista” (1848) incluyen terminar con la institución de la familia burguesa y sus ataduras emocionales. Dado que la familia está estrechamente vinculada a la propiedad privada, con el comunismo ya no habrá necesidad de ella. Además, en una sociedad comunista el bienestar colectivo está por encima del individual, mientras la familia atomiza al individuo.

¹⁷² Doane retoma este concepto de la psicoanalista Joan Rivière que en su artículo de 1929, “La feminidad como mascarada”, explicaba que la mascarada consistía en una serie de comportamientos internalizados por las mujeres como mostrar desconocimiento, indefensión y subordinación ante la presencia de los hombres. Aunque en una visión esencialista de la feminidad, estas actuaciones se consideraban propias de la naturaleza femenina, en realidad eran una máscara protectora. La estrategia de adoptar aspectos exagerados de la feminidad permitía tener una actitud socialmente concebida como masculina (ser escritora) sin ser castigada por ello. Más tarde, Judith Butler y Teresa de Lauretis también consideran que la masculinidad es una mascarada y hablan de la performatividad del género como la imitación de unos actos que acaban pareciendo esenciales pero que solo existen en la repetición compulsiva que los produce.

actitud dominante y activa que adopta el guerrillero, que contrasta con la pasiva y sentimental de Leonor, se convierte en una parodia de la celebración de la superioridad masculina. De modo que la puesta en escena de la historia de los abuelos de la directora apela a los cánones sexuales del cine negro clásico de forma irónica, como actuación y ficción, lo cual otorga a estas reconstrucciones cierta resistencia.

Asimismo, el empleo de códigos, manierismos y personajes estereotípicos del cine negro del periodo clásico es recurrente en formas de expresión posmodernas como la intertextualidad, el reciclaje y el pastiche que pueden constituir un homenaje o una farsa de los géneros clásicos. Fredrick Jameson reflexiona sobre esta moda retro del cine de la nostalgia y distingue entre el cine histórico, que captura la atmósfera y los momentos de un pasado específico, y el pastiche, que es una imitación y reelaboración de estilos u elementos.¹⁷³ Por ejemplo, en La guerra de las galaxias (1977) George Lucas realiza un pastiche de las populares series de los 30 y 50 permitiendo a las audiencias experimentarlas de nuevo: “no reinventa una imagen del pasado en su totalidad vivida; antes bien, al reinventar la sensación y la forma de objetos artísticos característicos de un periodo anterior (las series), procura reavivar un sentimiento del pasado asociado a ellos” (Jameson, 2002: 24). Las secuencias *retro-noir* en Nadar cobran el mismo sentido que estas series, son un pastiche posmoderno que lleva a cabo la operación de devolvernos a la experiencia del cine popular de los años 40. Es decir, en vez de intentar recrear fielmente el pasado histórico de la guerrilla, los hechos tal y como sucedieron, estas secuencias se basan en los estereotipos sobre ese pasado (el cine negro clásico), cuyo reconocimiento por parte del sujeto espectral tiene un efecto irónico y distanciador.

¹⁷³ Jameson compara la parodia y el pastiche: ambos son la imitación de un estilo particular del pasado, pero cuando la primera deja de ser cómica o burlesca se convierte en un pastiche, “una parodia vacía, una parodia que ha perdido su sentido del humor” (Jameson, 2002: 20). Para Robert Stam, el pastiche es la expresión estética por excelencia del cine posmoderno y, a diferencia de la parodia, se trata de “un ejercicio de mimetismo inofensivo y neutral, sin pretensiones satíricas ni propuestas alternativas, ni, desde luego, mística alguna de ‘originalidad’ tras la orquestación irónica de estilos ya desaparecidos” (Stam, 2010: 346).

La producción cultural ha sido llevada hacia el interior de la mente, dentro del sujeto monádico: éste ya no puede mirar directamente con sus propios ojos el mundo real en busca del referente sino que, como en la caverna de Platón, debe dibujar sus imágenes mentales del mundo sobre las paredes que lo confinan. Si queda aquí algún realismo, es el realismo surgido de la conmoción producida al captar ese confinamiento y comprender que, por las razones singulares que fueren, parecemos condenados a buscar el pasado histórico a través de nuestras propias imágenes y estereotipos populares del pasado, que en sí mismo queda para siempre fuera de nuestro alcance (Jameson, 2002: 26).

Como he comentado, Subirana deconstruye la historia como relato totalizante e introduce la lógica afectiva y las sensaciones de memoria como una forma alternativa de vincularnos con el pasado. De modo que logra apelar a las emociones y sensaciones por medio del colapso de la temporalidad y el énfasis en la experiencia individual (Agnew, 2007: 299). Esto se observa claramente en las secuencias en que la autora emplea instantáneas en vez del montaje de escenas: el atraco, el viaje en tren a Barcelona y el recuerdo de la tía abuela de la directora, Dolores, de cuando se cruzó con una mujer que podría haber sido Leonor. Este modo de representar la memoria humana como en las fotonovelas, se inspira en la fotografía conceptual secuenciada del artista Duane Michals. El sujeto espectral de estas series de fotos se ve obligado a completar la información de los espacios en blanco entre instantáneas. Así describe la directora en una entrevista la elección de este recurso:

La imagen congelada te permite adentrarte de otro modo en la representación, en el fotograma. [...] esa memoria congelada, se revela a través de los gestos y de las miradas en *stand by* [...] son instantes que no se repetirán jamás pero para la persona que recuerda ese cruce, el momento es eterno, se conserva para siempre en su cerebro (Cáceres Tapia, 2009).

En la secuenciación del atraco a la zapatería, el juicio sumarísimo es leído en español por una voz en *off* masculina, formal y de autoridad (la voz de la Historia). Este empleo crítico de la voz oficial de las fuerzas represivas del franquismo, también lo encontramos en el documental-testimonio de la transición *Informe general* (1976) de Pere Portabella, que mezcla realidad y ficción para desmitificar la dictadura. En el modo

expositivo del documental tradicional la voz en *off* del narrador suele ser desencarnada y tiene una función didáctica, descriptiva, aparentemente objetiva y productora de verdad: “This sort of commentary was dubbed the ‘voice of God’, with all the insinuations of patriarchy, dominance, omniscience that term harbours” (Bruzzi, 2000: 42). Subirana se apropia irónicamente de esta voz de autoridad masculina tan asentada en el documental expositivo que aquí remite a las fuerzas franquistas cuyo discurso no es creíble. Además, contrasta con la voz de la directora delante y detrás de la cámara, que es en catalán, femenina, autoral, intimista y que domina a lo largo de todo el documental. En el cambio del rol del narrador del documental de autor se observan varias estrategias para desestabilizar el poder discursivo de la voz masculina desencarnada, entre ellas está el empleo de la voz femenina: “the most recognisable confrontational, as it challenges, from several angles, the conceptualisation of the documentary voice-over as a repressive ideological, patriarchal tool” (Bruzzi, 2000: 57). Así pues, cuando la voz narrativa del documental es femenina cuestiona la omnisciente anterior porque deja de ser la voz universal y se convierte en la personal, que no enmascara los límites del documental para aportar una representación auténtica y verdadera de la realidad (2000: 59).

Un motivo que aparece reiteradamente en el cine negro español de los cincuenta es la huida del delincuente (guerrillero) de las fuerzas policiales. Este personaje se esconde y se mueve de noche por espacios inhóspitos, indicando así su condición de exiliado interior y su imposibilidad de tener una familia y un lugar en la nueva España. Los protagonistas en Nedar huyen en tren estando Leonor embarazada, pero este hecho es inventado por la nieta ya que no se sabe si se fueron juntos de Mont-rós a Barcelona. La secuenciación de imágenes que reproduce este viaje en tren contradice el testimonio que acabamos de escuchar en la entrevista a Herminia, la hermana de Leonor, donde afirma que fue él solo a Barcelona: “–Per què van venir? –Penso que perquè es volien casar i els havien d’arribar

uns papers i no van arribar els papers i ell se'n va anar a Barcelona per anar-los a buscar i ja no va tornar.” Momentos antes en el documental la tía de Subirana explica otra versión sobre el motivo de ese viaje: “Em sembla que papá estaba a l’ajuntament llavors i el secretari els va avisar que tenien un home a casa que era dels rojos, que l’estaven perseguint. Algo així els van dir. El que passa és que ell va marxar de seguida, pues ja el debien d’agafar llavors segurament a Barcelona.” Subirana recrea ese momento como una huida del pueblo de Leonor y Arroniz juntos, pero las dos versiones de porqué él se marchó y dejó a Leonor son contradictorias y no se clarifica si fue por razones personales o políticas. De modo que la secuencia del viaje tiene una función dramática en el documental, cuando Leonor se despierta y ve que él no está a su lado se anticipa su desaparición. El embarazo y abandono es común en el cine negro español de los años cincuenta. Elena Medina clasifica dos tipos de mujeres en este cine y distingue dentro de las buenas el subgrupo de la víctima que suele ser utilizada por el delincuente y abandonada después teniendo que enfrentarse sola a la maternidad. Medina cita el personaje de María en Juicio final (J. Ochoa, 1955) e Isabel en Nunca es demasiado tarde (J. Coll, 1955). María sufre el rechazo de la sociedad por ser madre soltera y tiene que casarse con Paco en la cárcel antes de ser ajusticiado, e Isabel tiene un hijo de Jorge quien la había abandonado y vuelve años más tarde para casarse con ella y reconciliarse con su hijo. En los dos casos las mujeres víctimas optan por la vida virtuosa, esperan resignadas al delincuente y lo perdonan por su abandono: “aunque se hace una acusación de la actitud de estos hombres, también se hace un retrato de la mujer como dotada de un carácter débil, que sucumbe ante el encanto físico del hombre y es incapaz de reaccionar rebelándose, y se deja arrastrar por él incluso a costa de su vida y su futuro” (Medina, 2000: 156).

Además, uno de los motivos más reiterados del cine negro es el espacio claustrofóbico del tren, particularmente en el cine de guerrilla de la dictadura donde el tren

se asocia al maquis porque remite a la huida, la vida clandestina en espacios intersticiales y de tránsito. En muchas de las películas sobre la guerrilla el bosque es el espacio límite por el que se mueve el maquis: “Es parte del bosque, una figura mítica, demoníaca y fantasmal que permanecerá para siempre desplazada de lo anterior y familiar, huérfana de madre y de patria” (Vilarós, 1998: 147). Pero la iconografía del movimiento guerrillero urbano introduce otros espacios límite, los espacios inhóspitos y nocturnos de la ciudad y el tren. Así pues, la recuperación del motivo del tren en Nedar sería una de esas “imágenes y estereotipos populares del pasado” que se repite insistentemente y adquiere un efecto nostálgico (Jameson, 2002: 26). Por ejemplo, el guerrillero de La ciudad perdida (M. Alexandre y R. Torrecilla, 1955) va acompañado por una mujer en su huida y los dos se esconden en el vagón de un tren por la noche. También otras películas como Pim, pam, pum, fuego (P. Olea, 1975) y Los días del pasado (M. Camus, 1978) incluyen el tren como medio de transporte de estos personajes liminares y nómadas. En El espíritu de la colmena (V. Erice, 1973) el tren cobra valor simbólico, en una conocida escena las dos hermanas escuchan la llegada del tren con sus orejas en las vías, cuando se acerca Isabel se aparta pero Ana se mantiene mirando de frente hasta el último momento. El tren en el filme de Erice remite metonímicamente al maquis que está huyendo, también es lo que conecta Hoyuelos con un mundo distante y evoca la posibilidad de salida del mundo opresivo de Ana.

En Nadar el abuelo guerrillero es un enigma para Carla Subirana, a medida que van apareciendo los datos históricos pasa a encarnar los diferentes paradigmas propuestos por Moreno-Nuño (el bandolero, el héroe, el superviviente). No obstante, domina la mitificación de esta figura porque pierde su relación con el referente real histórico e imita al icono masculino del cine negro convirtiéndose en la imagen o el simulacro del pasado. La historia se convierte en la nostalgia del referente perdido, en nuestro mito, y se reduce a

signos vacíos que regresan en forma de un escenario retro en la pantalla (Baudrillard, 1981: 69-70). Así pues, en las reconstrucciones de Nedar no hay evocación del pasado sino una simulación que revela la fascinación por las imágenes del celuloide del cine clásico que se han visto reemplazadas por el digital. Hacia el final del documental se desenmascara la construcción del escenario de la puesta en escena del primer encuentro de Leonor y Arroniz, aparece dentro del plano lo que el cine usualmente invisibiliza: el equipo con las cámaras, los actores fuera del rodaje y los objetos que se han utilizado. Un *zoom in* pasa a enfocar una caja llena de estos objetos y encima de todos ellos está el retrato del abuelo que Subirana ha obtenido tras su investigación. La foto se convierte en una especie de *macguffin* que ha perdido su función en el documental, ya que pasa a ser un objeto más dentro de la caja. Esta foto se trata de un material real a diferencia de las reconstrucciones, pero la directora se refiere a ella de forma crítica tanto con el discurso de la voz en *off* como con la técnica visual que emplea. Según Hanna Hatzmann (2013), en varios documentales de miembros de la tercera generación es recurrente el proceso de desdocumentación, es decir, en vez de usar material de archivo histórico se apoyan en las fotografías familiares que suelen aparecer mutiladas o como fragmentos de una composición más grande. Asimismo, esta es una característica propia del trabajo de posmemoria:

[...] archival photographic images appear in posmemorial texts in altered form: they are cropped, enlarged, projected onto other images; they are reframed and de- or re-contextualized; they are embedded in new narratives, new texts; they are surrounded by new frames (Hirsch, 2008: 68).

El retrato de Arroniz carece del valor referencial e indexical de la imagen que aportaría la prueba o evidencia del mundo histórico, se trata de un elemento que emplea Subirana para crear su historia con propósitos expresivos y artísticos, por eso se encuentra entre los objetos usados para el rodaje de las escenificaciones. La fotografía en blanco y negro muestra a un hombre con un sombrero ladeado, es una imagen similar a la de Bogart

y a la del actor que interpreta a Arroniz. En el ejercicio de recontextualización que hace la autora de esta fotografía su voz superpuesta al plano afirma: “Es com si em mirés i em digués, i tu com has arribat fins aquí?” De este modo aporta un nuevo sentido al *souvenir* familiar y marca el distanciamiento que ha hecho explícito antes cuando narra su encuentro con Dolores, la hermana de Arroniz: “Llavors em vaig adonar que la seva història poc tenia a veure en nosaltres. La meva família és un altra. I ell segueix sent un extrany per mi.”

Subirana va un paso más allá en la representación del guerrillero porque su propio relato familiar revela la complejidad y ambigüedad de la guerrilla antifranquista desde la perspectiva subjetiva e íntima de la descendiente que ha sufrido las consecuencias de esta elisión en su familia. El guerrillero se representa como un mito asociado a la masculinidad icónica del cine negro en una puesta en escena de la falsedad de esta representación. El mito contemporáneo según Roland Barthes es un habla despolitizada que da una apariencia natural a lo que es histórico y contingente, es decir, se olvida el pasado y se obvian sus efectos en el presente, lo cual opera favoreciendo a la clase dominante (Barthes, 2002: 237-240). Si el pasado de la contienda se manifiesta como un mito, se neutraliza el potencial político que puede tener tal representación, ya que es visto como un pasado inmóvil, terminado y desconectado del presente. Aunque la reconstrucción que hace Carla Subirana del guerrillero es mítica, ella pone en escena consciente e irónicamente su carácter de mito construido y artificioso mediante los recursos del cine negro.

5.2. Familia como metáfora de la nación

Como ha postulado Marsha Kinder (1993), desde el franquismo el cine español inscribe nuevas narrativas edípicas familiares como metáfora para apuntar a conflictos histórico-políticos del país. El cine independiente de directores disidentes con el franquismo como Carlos Saura o Víctor Erice cuestiona el modelo de la familia (y el

melodrama) franquista mediante la representación de familias disfuncionales conformadas por hijos/as real o simbólicamente huérfanos/as, madres fálicas y represivas que sustituyen la figura del padre y padres ausentes, silenciosos y fantasmales.¹⁷⁴ Así pues, el padre suele estar ausente en la narrativa edípica española, lo cual lleva a idealizarlo o a reemplazarlo por un sustituto que es insuficiente (Kinder, 1993: 198). A pesar de esta incomplitud, el desafío al padre a menudo sigue siendo falocéntrico porque es suplantado por una “madre fálica” tiránica y patriarcal que victimiza a otras mujeres para acrecentar su autoridad (1993: 198-200).

Isolina Ballesteros interpreta obras como Soldados de Salamina como un nuevo modelo de recuperación de la memoria mediante el diálogo intergeneracional que implica una aproximación nostálgica (“nostos” casa paterna y “algia” dolor) y que convierte la recuperación del pasado en una acción utópica en unos tiempos sin utopía:

Si en la ficción cinematográfica de los 70 y 80 el padre y sus silencios y ausencias representaban un enigma histórico todavía irresoluble para los hijos, en el fin de siglo su búsqueda obtiene resultados y da pie a una indagación sobre la memoria histórica y a una reflexión ética profundamente utópicas (Ballesteros, 2005).

Sin embargo, en Nedar nos encontramos con una actitud desmitificadora y deconstructiva del pasado “heroico” de los guerrilleros que no deja cabida a la acción memorialística utópica. Al inicio del documental Subirana expresa que la ausencia de la

¹⁷⁴ Según Kinder, los conflictos edípicos en la familia han continuado siendo un modo de aproximación a cuestiones políticas y hechos históricos en el cine posfranquista. El documental de Jaime Chávarri El desencanto (1975) revela el contraste entre la imagen modélica de la familia franquista y las memorias conflictivas de los hijos y de la esposa en relación a la figura de autoridad paterna. También, el mayor número de mujeres detrás de la cámara –Pilar Miró, Ángela Molina y Celia Bartolomé– visibiliza en el cine nuevos roles femeninos y revisa el modelo de la familia patriarcal ofreciendo variables del relato edípico. El *boom* de directoras jóvenes en los noventa, lleva a la deconstrucción de los modelos de feminidad y del rol de la madre como en Hola, ¿estás sola? (1995) de Iciar Bollaín: “Las hijas, las que fueran las niñas fantasmáticas del cine de los 70, son ahora jóvenes rebeldes y su posición en la familia es móvil. [...] La movilidad y el viaje son sinónimos de la búsqueda de identidad propia y del rechazo de unas responsabilidades filiales impuestas en una sociedad de roles múltiples y cambiantes y de inestabilidad emocional, espacial y social” (Ballesteros, 2001: 278). En el nuevo milenio, la película intimista Tres días amb la família (2009) de la directora catalana Mar Coll, plantea la reconciliación de la hija con una madre que ha dejado de ajustarse al rol que le correspondía dentro del modelo de familia heredado del franquismo (Rams, 2013).

figura paterna pesaba demasiado para que se preocupara por esa otra ausencia, la del abuelo guerrillero. En un plano en que la autora y su madre conversan, la voz asincrónica explica su historia familiar: “Els meus pares es van separar abans de que jo nasquès, i ell se’n va anar a viure a Puerto Rico. Durant molts anys el meu pare no era més que una creu a un mapa. Per això no hi ha fotos familiars amb ell.” A continuació aparece el plano icónico del actor que representa a Arroniz de espaldas y se crea una identificación entre estas dos figuras ausentes que marcan la falta de linaje masculino en la familia de Subirana. Nedar retoma la cuestión de la familia disfuncional que revela problemáticas nacionales, pero en este caso opera como contramemoria de la familia de la ideología franquista. La figura paterna ha sido reemplazada por una sororidad de mujeres que desestabiliza la versión monolítica de la familia alegórica de la nación española. En el documental de Subirana aparecen estas mujeres en una reunión de reencuentro y una serie de primeros planos captan sus rostros mientras hablan entre ellas, bromean y ríen mientras la voz en *off* las presenta: “Aquesta és la meva família. Totes aquestes dones són amigues de la meva mare i quan penso en el Nadal, les veig a ells. Són dones separades, divorciades o simplement dones soles.” En estas tomas Subirana rehúye el tono melodramático o el discurso de las víctimas desamparadas. En cambio, el estilo visual celebra esta comunidad empoderada de voces plurales, corales y femeninas que se erigen en contra modelo de la unidad nacional patriarcal como “un ejército de voces y alegrías, de historias en común.”¹⁷⁵ Así pues, el escenario edípico y la estructura de la familia nuclear tradicional se descartan para reconfigurar la nación desde los márgenes. De este modo Nedar se enmarca en el contexto del nuevo milenio en el que han aparecido múltiples discursos sobre el pasado de la guerra civil y el franquismo que aportan nuevas perspectivas:

¹⁷⁵ Sinopsis de Nedar.

Aquel enfrentamiento contó con factores de clase, geográficos, lingüísticos, generico-sexuales, religiosos y políticos, y es por lo tanto inevitable que cada una de estas colectividades articulada en torno a estos ejes reivindique una mirada distinta sobre aquel suceso (Gómez, 2006: 22).

Subirana propone un álbum familiar alternativo tanto a la visión unitaria y patriarcal de la familia y de la nación, como a las formas estereotipadas de mujer y de familia que reproduce el cine de gran consumo. Las mujeres en estas secuencias son fuertes e independientes y están vinculadas por lazos más allá de los biológicos cuestionando la idea tradicional de la maternidad. Ann E. Kaplan ya resaltó la necesidad y el valor de un cine que represente a mujeres fuertes que se cuidan entre ellas proporcionando una identificación placentera para las espectadoras (Kaplan, 2000: 32). La propia directora ha señalado que ella a la hora de realizar el documental no tenía en mente esta mirada femenina, pero luego con el tiempo se dio cuenta de que sí estaba implícita.

Jo sóc una incoscient reflexiva. Això ho dic perquè quan vaig fer la primera pel·li, que és una pel·li narrada en primera persona, personal, sobre una vivència personal, sobre l'absència de la figura masculina a una família de dones. Jo quan vaig escriure això no era conscient. És a dir, "ara faré una pel·li on hi haurà una mirada femenina, tractaré aquests temes..." jo no era absolutament conscient de res. Ara és cert, que amb el pas del temps, [...] sóc més conscient de que hi ha aquesta mirada. Hi ha uns temes que es repeteixen, que són obsessions que estan presents en les pel·lis que jo miro i que m'interessen.¹⁷⁶

Algunas teóricas feministas (Hélène Cixous, Luce Irigaray, Kaja Silverman) han localizado el lenguaje o la voz femenina en la relación pre-edípica con el cuerpo materno, que es anterior a la entrada al orden simbólico donde tradicionalmente se han reprimido las relaciones entre mujeres, en particular la relación madre-hija. Según Silverman, para el feminismo es esencial el "negative Oedipus complex", la construcción de una subjetividad femenina que introduce la identificación con la madre en el orden simbólico con el objetivo de "make it possible to speak for the first time about a genuinely oppositional

¹⁷⁶ Conversación entre Carla Subirana, Neus Ballús, Mar Coll y Valentina Viso entorno a la ficción y el documental en el marco de "Escriptures i Pantalles: parlen les guionistes." Coordinado por Marta Molins y moderado por Elisabet Cabeza. El encuentro tuvo lugar el martes 26 de mayo de 2015, en la Sala Mompou de la SGAE Catalunya en Barcelona.

desire –to speak about a desire which challenges dominance from within representation and meaning, rather than from the place of a mutely resistant biology or sexual ‘essence.’” Lo cual permite a la hija dar voz a su amor por su madre (Silverman, 1988: 124). Este complejo de Edipo negativo en que la hija se identifica con y desea a la madre, en vez del deseo habitual por el padre, puede derivar en varias formas de vínculo afectivo entre mujeres. Así pues, la “homosexual-maternal fantasmatic” tiene el potencial subversivo de convertirse en una fantasía fundacional para el feminismo porque representa la unidad de las mujeres y su alejamiento de la ley del padre (Silverman, 1988: 125).

La página de créditos inicial de Nedar es una ecografía acompañada por la banda de sonido de los batidos de un corazón y del agua (líquido amniótico). Hasta el final del documental no sabemos que se trata del hijo de Carla Subirana, Mateo, nacido en mayo del 2005 durante el rodaje del documental: “Él ha roto ese círculo vicioso de madre e hija tan agotador como absorbente. Él ha venido al mundo con dos regalos para mí: ser varón y heredar los ojos azules de mi abuela Leonor.”¹⁷⁷ Así pues, Mateo llega a esta familia de tres generaciones de mujeres a suplir la ausencia de linaje masculino. Después de los créditos, en la introducción, vemos a la directora sumergirse en una piscina y, a continuación, unas imágenes grabadas en estilo de cine *verité* con planos detalle de las manos y el rostro de su abuela Leonor mientras poda unas plantas y el comentario en *off* de la directora: “Aquesta és la meva àvia Leonor, no sé per què vaig tenir la necessitat de grabar-la durant anys.” Estos vídeos domésticos son sus prácticas de estudios en Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra, están grabados en cámara ligera creando un movimiento continuo, una imagen granulada y barridos en búsqueda de detalles.

Las secuencias relacionadas con la abuela Leonor forman parte de un material de video doméstico filmado entre 1996 y 2003, planos entrecortados, desenfocados en

¹⁷⁷ Sinopsis de Nedar.

algunos momentos, movimientos que buscan la acción y llegan a destiempo. Un material único e intimista.¹⁷⁸

En una de estas secuencias la cámara sigue a Leonor mientras anda en frente de un muro con grafitis donde hay escrito “97” y ella afirma que es el año en el que están. Estos vídeos fueron grabados incluso antes de que Subirana hubiera decidido realizar un documental sobre las causas de la ausencia de su abuelo Arroniz en su familia. Esto ocurrió mientras colaboraba en un documental sobre el exilio con Xavier Montanyà, guionista, periodista de investigación y documentalista. Montanyà también es un anarquista comprometido que le abrió los ojos a Subirana sobre la necesidad de recuperar la historia olvidada del guerrillero para reintegrarla en la memoria familiar y nacional. Como figura en los créditos finales, este autor colabora en las investigaciones de Subirana para realizar el documental junto con el historiador Ricard Vinyes y otros. Los documentales de Montanyà exploran temas políticos y sociales como el colonialismo, la pobreza, la violencia y la corrupción del gobierno, así como también temas relacionados con la recuperación de la memoria histórica del franquismo y la transición –Granados i Delgado: un crim legal (1996) y Joan Peiró i la justicia de Franco (2003), entre otros–. De la conversación que Subirana mantuvo con Montanyà sobre las circunstancias de la muerte de su abuelo, surge la concienciación de que en su familia no ha habido un duelo porque se mantuvo el secreto familiar y de que, como afirma ella misma, “La historia de esa ausencia era también mi historia.”¹⁷⁹

Durante la dictadura estaba prohibido y perseguido recordar a las víctimas de la represión provocada por los sublevados y vencedores de la contienda, tampoco se sabía el lugar ni las circunstancias que rodearon sus muertes. Después en democracia se impuso un olvido en pro del consenso y la reconciliación, que tampoco permitió hacer este duelo público a través de medidas de búsqueda de la verdad, reparación y justicia para las

¹⁷⁸ Sinopsis de Nedar.

¹⁷⁹ Sinopsis de Nedar.

víctimas. Por tanto, el duelo para los familiares de los vencidos ha sido imperfecto, la ausencia de los cuerpos para sepultarlos y de lugares donde recordarlos, junto con el silencio y el miedo, perpetuaron el trauma que heredaron las generaciones posteriores. La posibilidad de darles una digna sepultura se equipara al duelo, como también las políticas de memoria activas como la integración de la narrativa de los derrotados en los archivos públicos, el esclarecimiento de la verdad histórica y las acciones simbólicas de reconocimiento.

Los estudios sobre la memoria histórica con frecuencia se hacen desde el enfoque del trauma como herramienta teórica para examinar el modo de abordar el pasado olvidado. Autoras como Jo Labanyi, Ofelia Ferrán, Teresa Vilarós y Cristina Moreiras-Menor han entendido que en la producción cultural española contemporánea la memoria bloqueada vuelve como repetición o síntoma en el presente. Para Dominick LaCapra, cuando la muerte es vivida como una ausencia en vez de como una pérdida, no hay posibilidad de clausura y se llega a un estado de melancolía: “When loss is converted into absence, one faces the impasse of endless melancholy, imposible mourning, and interminable aporia in which any process of working through the past and its historical losses is foreclosed or prematurely aborted” (1999: 698).

La estructura narrativa de Nedar funciona como un trabajo de memoria que imita el proceso de duelo. La investigación de las causas de la muerte del guerrillero y abuelo ausente es un paso necesario para pasar del reactivar (“acting out”), que repite de forma compulsiva el pasado traumático y bloquea el futuro, al re TRABAJAR (“working through”) el pasado, que permite el duelo y la reparación en el contexto familiar y nacional (LaCapra, 1999: 713). Las secuencias de la piscina con los comentarios reflexivos de Subirana sirven de hilo narrativo del documental. Significativamente, en la primera de estas secuencias la directora afirma que nada para aliviar el dolor: “Nedar alleuja el meu dolor d’esquena. És

curiós perquè de petita odiava la natació.” Según los descubrimientos que va haciendo sobre su abuelo y los cambios que sufre su familia a lo largo del rodaje (desarrollo de la enfermedad del Alzheimer y muerte), la piscina pasa de estar iluminada a oscurecerse progresivamente y la protagonista deja de nadar y se hunde en el agua. Los movimientos agitados de Subirana y de la cámara que la registra evocan su sufrimiento y dolencia, sus emociones del trauma. Estos momentos críticos del filme situados en la piscina escenifican el retrabajar, elaborar y confrontar el pasado para restituir una identidad personal, familiar y nacional fracturada por los eventos traumáticos, por medio de una catarsis o liberación de aquellas experiencias dolorosas. Al final del documental vemos la imagen invertida de Subirana reflejada en el agua mientras abandona la piscina a oscuras y a continuación hay una sucesión de imágenes: primero, un plano de la lápida de Leonor en Mont-rós; segundo, el interior de una piscina vacía y a oscuras; y por último, una secuencia donde el hijo de Subirana está aprendiendo a nadar en una piscina iluminada mientras la directora enuncia: “Desde que vaig iniciar la pel·lícula ha naixcut el meu fill Mateo i ha trencat aquesta tradició familiar de dones soles, aquest món de dones. I la meva àvia Leonor li ha regalat els seus ulls blaus.” Cuando el niño se sumerge en el agua la cámara lo registra desde el interior de la piscina y se congela la imagen en un plano que recuerda a la famosa portada del álbum “Nevermind” (1991) del grupo Nirvana. El documental adopta una estructura narrativa circular, empieza con la ecografía donde el feto flota en el líquido amniótico y termina con el niño aprendiendo a nadar en la piscina. Por tanto, la narrativización del tabú familiar tiene unos efectos terapéuticos, posibilita la integración de la experiencia traumática, la catarsis y la mirada hacia el presente y el futuro que simboliza Mateo. De este modo, Subirana introduce una reflexión sobre el compromiso de transmitir a futuras generaciones los secretos familiares/nacionales que han sido guardados hasta ahora.

Este tipo de elaboración del pasado traumático o trabajo de duelo significa desligarse del acontecimiento y usarlo en el presente con miras al futuro, evitando la clausura o las explicaciones totalizantes que borran acriticamente el conflicto. Como lo que fue borrado de la memoria familiar y nacional fue condenado a la irrepresentabilidad, este proceso de retrabajar el trauma en el escenario acuático alude a un retorno a los orígenes, a una experiencia amniótica que constituye el momento más prominente de la relación madre-hija. En una entrevista Subirana justifica la elección del título del documental:

El agua es la memoria. Nadar para reencontrarse con ella, un zambullido en busca de unas respuestas imposibles e intangibles... El agua como el primer líquido presente en nuestras vidas, el amniótico, al que vuelvo para reconciliarme con lo más primigenio, con lo más esencial (Cáceres Tapia, 2009).

El líquido amniótico evoca la relación primaria con el cuerpo materno que Julia Kristeva (1986) teoriza como lo semiótico de la etapa pre-edípica caracterizado por una comunicación anterior a la articulación lingüística.¹⁸⁰ En cambio, lo simbólico pertenece a la etapa edípica, del lenguaje y la interacción social. La niña para ser capaz de inscribirse en el orden simbólico del lenguaje, el significado, la cultura y la sociedad regida por la ley del padre, primero tiene que rechazar la relación primaria con el cuerpo materno. Pero la constitución de la subjetividad se relaciona también con la fase pre-edípica y no solo con el proceso simbólico. Además, la huella de lo materno y lo anterior al lenguaje puede volver a aflorar aportando un componente subversivo frente a la represión en el mundo simbólico. Subirana afirma que Nedar funciona a dos niveles, uno consciente y uno inconsciente (Cáceres Tapia, 2009), el segundo nivel se manifiesta estilísticamente con la disposición de los encuadres, el empleo de la luz, los movimientos de la cámara y del cuerpo, los planos

¹⁸⁰ Para Jacques Lacan se trata de la etapa anterior al estadio del espejo o de la formación de la función del yo, es cuando el sujeto no se distingue entre él y el otro –la madre–. Así pues, lo semiótico correspondería a lo imaginario interpretado por Lacan como el mundo que el niño abandona en la fase del espejo, cuando adquiere el lenguaje y diferencia entre las posiciones del “yo” y el “tú”. Es decir, cuando el niño reconoce a la madre como una entidad separada y a sí mismo como una imagen (ideal del yo) (Kaplan, 2000: 19).

detalle y primeros planos, el espacio escénico del interior de la piscina y el silencio. En este sentido su cuerpo sumergiéndose sin respirar y sin comentario en *off* en el agua oscura, expresa visualmente esta experiencia que se resiste a ser narrada, la vuelta a la madre primaria, pérdida real o simbólicamente en la edad adulta, que reaparece en momentos de angustia intensa. Sin embargo, la autora evita la posible carga melodramática de estas secuencias eliminando la música extradiegética y el comentario en *off*: “Para mí *Nadar* es un canto a la vida. La historia ya era lo suficientemente dura, así que, mi obsesión era no caer en el dramatismo. Esa revisión al pasado, imprescindible, desde mi punto de vista, fluye sin enfatizar y con naturalidad” (Cáceres Tapia, 2009).

La ecografía de los créditos iniciales y la piscina evocan el espacio donde Kristeva (1986) sitúa lo semiótico, la *chora*¹⁸¹ que precede a los procesos de representación y es reprimida una vez el sujeto entra en el orden simbólico. Se trata de un espacio dominado por las experiencias preverbales del cuerpo, pulsiones y pulsaciones rítmicas e impresiones sensoriales. La *chora* semiótica se asocia con lo femenino y la abyección, la unión con la madre que la niña debe rechazar para poder entrar al orden simbólico del lenguaje. Esta ruptura del continuum con el cuerpo de la madre constituye el trauma original de la formación del sujeto. El modo de re trabajar el trauma buceando en la memoria del secreto familiar es dramatizado en *Nedar* como un retorno a la *chora* semiótica que puede fracturar lo simbólico, el discurso y el pensamiento, para explorar lo inenarrable y los límites de la identidad:

[está] en relación especial, al tiempo, con la lengua poética y con lo femenino que, a través de su desordenamiento de la sintaxis y de la secuencia lógica y de su énfasis en los ritmos, entonaciones y energías del discurso preverbal, desafían

¹⁸¹ Este término proviene del griego “*khôra*” y significa espacio cerrado, matriz, útero. Kristeva se apropia del uso que hizo Platón de este concepto para denominar lo que es invisible y no tiene forma, es nutricio, materno, innombrable, anterior a la unidad y significa un desafío para la metafísica: “We borrow the term *chora* from Plato’s *Timaeus* to denote an essentially mobile and extremely provisional articulation constituted by movements and their ephemeral stases” (Kristeva, 1986: 93).

constantemente y transforman el falocentrismo del orden simbólico (Stam, 1999: 162).

Así pues, la ecografía de los créditos iniciales y las secuencias de la piscina evocan la vuelta a la *chora* de ritmos y pulsiones que tienen el potencial de desestabilizar el mundo de la representación. Pero también en la entrevista por Cáceres Tapia, Subirana expresa que para ella el agua en el documental es la memoria, equiparándola a ese espacio preverbal que no está estructurado por el lenguaje denotativo. En Nedar la reconstrucción subjetiva, imaginativa y creativa de la memoria mina la coherencia y lógica de los discursos autoritarios introduciendo una apertura subversiva que se acerca a la función poética del lenguaje (audiovisual). Por tanto, el imaginario del agua o el líquido amniótico para pensar lo que excede la memoria de la cultura dominante comparte la dimensión insurrecta que tiene el lenguaje: “the very practice of art necessitates reinvesting the maternal *chora* so that it transgresses the symbolic order; and, as a result, this practice easily lends itself to so-called perverse subjective structures” (Kristeva, 1986: 115).

Como veíamos, Subirana en el documental dramatiza la superación de la carga fantasmática que ha tenido la desaparición del abuelo en su familia. Es decir, elabora un duelo productivo porque integra narrativamente el abuelo guerrillero en la historia familiar y nacional para poder mantenerlo fuera sin excluirlo. Por tanto, la obra artística cumple la función urgente de narrativizar la memoria en España y en Cataluña de un modo que no es posible por otras vías de rememoración pública.

But perhaps the most radical aspects of that practice of working through memory are inevitably reserved for literary, and other artistic texts. These texts can thus still function as models for what must be achieved within society at large, but models that point to something that is ultimately not fully achievable through other means, despite the fact that all those other means are vitally important (Ferran, 2007: 61).

Entonces, el documental de Subirana es como estos textos que retrabajan la memoria traumática para que no vuelva lo reprimido en forma de repetición y su finalidad es la transmisión al hijo de esta memoria para que él no pase por lo mismo: “Yo he

escogido el agua para realizar este viaje, y Mateo, mi hijo, ya escogerá el que le resulte más útil... Pero de momento debe aprender a nadar” (Cáceres Tapia, 2009). Este proceso de conocimiento de la identidad familiar tiene también una lectura nacional, ya que representa la construcción de una nueva identidad colectiva que integre el pasado fascista en su relato público, superando la contención de la memoria traumática.

Para Carmen Moreno-Nuño (2006) la posmemoria de la guerra y la posguerra en las producciones literarias de los miembros de la generación de los hijos ha dado lugar a dos reacciones: por un lado, el deseo de olvidar para construir un futuro no afectado por el pasado que deriva en el mito; por otro lado, el deseo de recordar el pasado como una realidad todavía presente que deriva en el trauma. La literatura hasta la transición trataba el pasado de la guerra y la posguerra como mito, como algo clausurado y lejano que debe ser olvidado. En cambio, durante la democracia hay una inclinación por explorar la incapacidad de la víctima del franquismo de integrar la experiencia traumática en su conciencia, que desemboca en un recuerdo compulsivo de los acontecimientos del pasado. Pero también hay obras literarias de la democracia como Luna de lobos de Llamazares que representan el pasado a la vez como trauma que debe salir a la luz y como mito que debe ser deconstruido (Moreno-Nuño, 2006: 113-114). En cuanto a Nedar, por un lado, el mito se presenta como tal a través de la apropiación intertextual y, por otro lado, el relato que gira en torno al trauma mezcla la realidad con la fabulación y la construcción narrativa, el material real (documento, testimonio oral, fotografías) con el modo performativo, las sensaciones y emociones de la memoria, manifestando la cualidad inenarrable del pasado traumático.

[...] if the subject does not “know” what happened, if understanding is always delayed, the representation of a traumatic experience becomes highly problematic, and it certainly cannot be a plain account of facts that, by the very definition of trauma, escape the understanding of the witness. Therefore any account of trauma casts doubts on referentiality and makes suspect any realistic narrative (Loureiro, 2000: 151).

Así pues, en Nedar el duelo y la aceptación de la pérdida terminan con la repetición traumática y posibilitan un acercamiento a la memoria con distanciamiento crítico, que se materializa en la forma autorreflexiva del pastiche, en la mezcla de realidad y ficción, así como en la revelación de la naturaleza de constructo que tiene el discurso memorístico.

Los efectos de la muerte anónima del guerrillero, su desaparición, el desconocimiento de su paradero y de lo sucedido con él hacen necesaria para la huérfana de fusilado, Ana Subirana, la elaboración de la memoria traumática. La documentalista acompaña a la madre a las columnas del Fossar de la Pedrera, en el cementerio de Montjuïc de Barcelona para buscar el nombre de Juan Arroniz.¹⁸² Subirana monta una puesta en escena en la que en un plano general aparece Ana apoyada a la columna mirando hacia el nombre de su padre mientras la voz en *off* de la directora afirma: “Aquell mateix dia ella va decidir que el seu pare era un heroi. Una columna de pedra oblidada a un cementir era suficient per a ella.” Esta escena apela a la necesidad del reconocimiento público e institucional y la reparación de la dignidad de las víctimas y sus familiares, ya que el impacto que tuvo en los hijos de los vencidos de la guerra civil el castigo a sus padres, muchas veces provocó la reacción de desaprobación y rechazo hacia sus propios padres.

The long-lasting sense of shame and confusion of the children of the sanctioned Republican parents was often profound, through this has only begun to be discussed openly in recent years. The loss of a mother or father painfully reshaped an individual's world. According to the dominant public doctrine, if fathers or mothers had been executed or imprisoned it must have been for some good reason, and the propaganda pointed to the culpability of those who became 'mixed up with politics' (Richards, 2013: 124).

¹⁸² En Cataluña se ha llevado a cabo exhumaciones de fosas comunes y se ha construido memoriales como espacios de duelo público en los cementerios de las capitales de provincia donde se enterró el mayor número de víctimas de la represión franquista. La primera construcción de espacio de duelo en Cataluña fue la del Fossar de la Pedrera en 1985, impulsada por el Memorial Democràtic. Allí están enterradas las víctimas del 18 de julio de 1936, de mayo del 1937, de los bombardeos de la ciudad y el presidente de la Generalitat Lluís Companys. Asimismo, en las columnas memoriales están inscritos los nombres de los que fueron fusilados en el Camp de la Bota entre 1939 y 1952.

Los monumentos, memoriales, homenajes, conmemoraciones y museos están destinados a recordar traumas históricos de la represión de regímenes totalitarios, impulsando un sentimiento de colectividad y de identidad nacional. El ritual del duelo individual y colectivo puede llevarse a cabo cuando se localiza un espacio donde acudir para la verificación material de la pérdida. El monumento en reconocimiento de quienes lucharon por la libertad hace que Ana se reconcilie con el pasado doloroso y considere a su padre un héroe. No obstante, como señala Ofelia Ferrán, “one may remember the past, but that practice becomes the equivalent of placing recollection in an impersonal, official archive where the apparent remembering of trauma is really just a way to effectively forget and escape its unsettling and disruptive force” (Ferrán, 2007: 184). Subirana se muestra escéptica hacia este modo de recordar que ofrecen los monumentos porque se limita a la conmemoración sin generar un distanciamiento crítico ni un diálogo del pasado con el presente. Por eso, la autora mediante el imaginario del agua apunta a un cambio de paradigma de la rememoración del pasado que comparte con otras creadoras audiovisuales de su generación. El artículo de Hanna Hatzmann “Memoria líquida. Imaginarios colectivos y sus interrelaciones con la historia familiar en la obra de tres documentalistas españolas” (2013), emplea el concepto de “memoria líquida” para referirse al tipo de memoria descentrada y metarreflexiva que trabajan Nadar, La memoria interior y La madre que los parió (2008) de Inma Jiménez. Hatzmann se inspira en la teoría de la “modernidad líquida” desarrollada por Zygmunt Bauman y contrapone esta memoria líquida a la de los monumentos y las conmemoraciones públicas.

[...] a nivel personal, el tiempo es líquido, flexible, moldeable como el agua, y el presente y el pasado confluyen. Las piedras, los monumentos y lápidas representan un segundo estrato temporal, es el tiempo despersonalizado y masivo fijado por la política colectiva de la memoria (Hatzmann, 2013: 311).

Subirana es más sutil y alusiva que María Ruido a la hora de representar esta memoria líquida como la opuesta a la de los monumentos. Como veíamos en el capítulo 3

de la presente tesis doctoral, la voz en *off* en La memoria interior aporta reflexiones explícitas sobre este tema: “El deber de la memoria es el deber de los descendientes y tiene dos aspectos: el recuerdo y la vigilancia, reencontrar en lo cotidiano la forma de lo innombrable. Pero la memoria oficial necesita monumentos: estetiza la muerte y el horror.” También vimos que los encuadres y el montaje de este video ensayo equiparan los monumentos históricos a la arquitectura urbana del tardocapitalismo en tanto que medios de control social de las clases dominantes. En cambio, la voz en *off* de Subirana no plantea ideas sobre la naturaleza inestable y falseadora de la memoria oficial, aunque remite a ello mediante recursos como la analogía entre nadar y el trabajo de memoria y la dramatización de su investigación. Asimismo, Subirana no se contenta con la imagen simplificadora del héroe que lucha por ideales políticos como hace su madre ante la columna que tiene inscrito el nombre de Arroniz. Sino que también contempla la posibilidad de que se tratara simplemente de un hombre que abandonó a su abuela y a su madre provocando una situación familiar dificultosa, ya que la estructura básica del patriarcado es transversal dentro de la clase obrera y de los movimientos revolucionarios. El descubrimiento de que el abuelo de la directora inició una familia clandestinamente cuando ya tenía una oficial, desmitifica la visión monolítica de los héroes guerrilleros. Además, Subirana no aporta respuestas definitivas ni una clausura del relato, dejando abiertas varias posibilidades. El discurso sobre la historia en Nedar está lleno de ambigüedades, contradicciones y vacíos que interpelan a los espectadores para que hagan el ejercicio de completar la información según su experiencia individual. De ahí que la directora afirme: “El agua es también un espacio reservado para el propio espectador, donde inevitablemente su historia se filtra en todas las lagunas que el guion plantea. Un terreno donde la particularidad de la historia se puede convertir en un lugar común” (Cáceres Tapia, 2009).

Las narrativas de posmemoria se componen de ficcionalizaciones contradictorias del pasado, ya que la distancia temporal y generacional de los descendientes con respecto a los eventos y los protagonistas hace que su recuerdo tenga un carácter fragmentario, imaginativo, creativo, afectivo e identitario para llenar los silencios y omisiones históricas del archivo oficial y del monumento: “Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation” (Hirsch, 2008: 107). Aunque hay que tener en consideración que este carácter fragmentario e inacabado es un rasgo propio no solo de los textos posmemorísticos sino de todos los discursos de la posmodernidad que cuestionan los discursos autoritarios (Sarlo, 2007: 142). El trabajo de la posmemoria ha sido una elección compartida por las documentalistas de la generación de las nietas de la guerra civil a la hora de revisar la historia y reparar una identidad personal, familiar y nacional herida. En sus obras se tematiza la dificultad de representar el pasado mediante una posición afectiva y emocional ante la historia y no tanto política.¹⁸³ La distancia temporal con los hechos y el cambio de perspectiva de Subirana como nieta de la contienda le permiten elaborar la memoria de manera que llega a organizar y asimilar el pasado traumático. Este proceso de asimilación es un paso necesario para superar el trauma colectivo porque, según LaCapra, si un trauma no se retrabaja, no cicatrizan las heridas y continúan volviendo los fantasmas.

Después de la conversación que mantiene Subirana con Joaquim Jordà, donde este afirma que en la posguerra era más problemático ser mujer de un fusilado que madre soltera, se pasa a un plano donde Subirana saca un papel de una carpeta: “La meva àvia havia guardat durant més de seixanta anys, un únic document relacionat amb aquest home.” Seguidamente, aparece un primerísimo plano de acompañamiento a la lectura sobre

¹⁸³ No quiero decir que estos documentales estén despolitizados, sino que se alejan de la Política entendida como uno de los metarrelatos totalizadores de la modernidad. En cambio, abordan la experiencia personal de historias particulares desde una perspectiva privada e individual que sirve en última instancia para comprender el mundo histórico de la colectividad.

el documento con la voz en *off* masculina superpuesta que lee el escrito en castellano. Se trata de nuevo de la voz oficial y autoritaria de la Historia documentada que contrasta con la narración íntima, reflexiva y femenina de Subirana. Los planos que siguen son del viaje en autobús que realiza la documentalista a Mont-rós para verificar si realmente se consumó el matrimonio de sus abuelos en esa localidad. El viaje a los orígenes es un tropo común en la autoetnografía que funciona como modo de escenificar el proceso de autoconocimiento. Como veíamos, La memoria interior se articula por medio del viaje que realiza Ruido a Frankfurt donde su madre trabajó y vivió separada de ella. En el caso de Nadar, el pretexto para viajar a Mont-rós es ese documento, pero la investigación de la historia de sus abuelos progresivamente da lugar a otras reflexiones sobre el presente de su familia monoparental. En el pueblo la autora descubre que Arroniz se escondió durante un tiempo en la casa familiar de Leonor hasta que lo descubrieron y tuvo que huir a Barcelona. Pero Herminia, la hermana de Leonor, afirma que él fue a Barcelona para buscar unos papeles que necesitaba para poder casarse con Leonor. Seguramente la segunda versión prevaleció en la familia y en el pueblo porque era menos peligroso ser una mujer abandonada que la mujer de un fusilado. En la pluralidad de versiones de los hechos que se incorporan en el documental, no queda claro si la abandonó por razones políticas o personales, además, Ana en una entrevista revela lo que le explicó su madre sobre él:

Són dels que surten a veure coses, cap aquí cap allà, a veure a persones diferents. No éren una parella de dir ‘anem a menjar a tal lloc’, no. Ell feia el que li donava la gana i ella estaria molesta. [...] Doncs que a ell li agradava sortir al seu aire i pot ser tornava al dia següent a veure-la una estona.

Momentos antes Ana se muestra sorprendida cuando Herminia afirma que iban a casarse, como si fuera la primera vez que escuchara esta historia. Durante los últimos años están saliendo a la luz experiencias parecidas a la de la familia de la cineasta, ya que algunas mujeres por miedo prefirieron contar que habían sido abandonadas por sus maridos. Emilio Silva, uno de los fundadores de la ARMH, explica la historia de una mujer

quien le contó a su hija que su padre las había abandonado, pero años más tarde la hija descubrió que su padre había sido fusilado y estaba en una fosa común.¹⁸⁴ No obstante, cuando Subirana llega al final de su investigación y descubre que Arroniz tenía una familia oficial, deja de interesarse por ese hombre quien puede que fuera, además de guerrillero antifranquista, un mujeriego que abandonó a su abuela. La directora concluye que su familia compuesta por su abuela, su madre y ella misma sigue otra trayectoria distinta a la de Arroniz, por tanto “in metaphorical terms not only questions the country’s memory loss but its dubious patriarchal linaje” (Martí-Olivella, 2014).

De ahí que en la mayor parte del documental la atención se desvía hacia la historia particular de estas tres mujeres, por ejemplo, el viaje de Subirana a Mont-rós suscita el tema de la emigración de Leonor del pueblo a Barcelona. No se explicitan las causas pero la directora afirma de modo alusivo: “Éren masses les dificultats per viure a la vall i la Leonor va acabar marxant.” La abuela de Subirana forma parte del grupo social de migrantes rurales que en los años de la posguerra iban en gran número a la ciudad en busca de oportunidades económicas. Debido a las consecuencias de la contienda, hubo una despoblación rural en Cataluña y en España: “Migration to the cities was directly or indirectly motivated by the experience, outcome and memory of the civil war” (Richards, 2013: 164). Aunque de acuerdo con el discurso oficial franquista, la ciudad era el ambiente de impureza y peligros para la familia y las mujeres, como muestra de forma paradigmática

¹⁸⁴ Jo Labanyi cita a Emilio Silva en una entrevista radiofónica: “There was one story that Emilio Silva told me which I found incredibly moving. If I could just tell that one, which was of a woman who came back to the exhumation having moved away from the village who had been told by her mother than her father had abandoned the family. She'd grown up to hate her father. She had now discovered that her father was one of the victims in that mass grave. What that meant was that her mother had faced the most terrible choice, finding it better to tell her daughter that her father had abandoned them and have her daughter hate her father than to tell her daughter that she was the daughter of a red, which would mean that she was going to be publically humiliated and have to internalise that political humiliation. So the daughter was now totally distraught. Feeling immense guilt at having hated her father wrongly all her life. And the mother who was still alive, who was not present at the exhumation, had to completely reconstruct her biography, because she'd lived under a false biography all her life. So that's the kind of personal story that really brings it home for me what this meant in people's daily lives.” En Lopez, Elizabeth (Host). *#319 Contested memories: Unearthing tensions from the Spanish Civil War*. The University of Melbourne, 2014. Disponible en línea: < <https://upclose.unimelb.edu.au/episode/319-contested-memories-unearthing-tensions-spanish-civil-war?play=1>>.

el filme de José Antonio Nieves Conde Surcos (1951). También en los años cuarenta y cincuenta la migración se convirtió en una de las estrategias de supervivencia de los derrotados: “The social fracturing of the war and its aftermath profoundly affected rural communities, triggering the initiation of the great post-war migration, a fleeing from the countryside and all that the recent past represented. The city became a refuge” (Richards, 2013: 127).

Según Subirana, ese exilio o emigración de Leonor determinó la identidad de la hija y la nieta porque las convirtió en “dones urbanes” e hizo que hoy en día la directora y la familia del pueblo no tengan mucho en común. En unas secuencias la prima de Subirana pastura las vacas y en el comentario en *off* la autora se compara con ella destacando las diferencias entre vivir en el campo y en la ciudad. Además, Subirana hace un retrato dignificado de la Vall Fosca mediante el empleo de procedimientos como un travelling aéreo de aproximación y planos generales de las montañas nevadas, primeros planos del nacimiento del río Flamisell y la cámara en mano siguiendo los pasos de Subirana por la nieve con la yuxtaposición de sus reflexiones en *off*: “El viatge de Leonor i Arroniz és un secret amagat en aquesta vall.” El pasado y el presente confluyen en la imagen poética del valle que se acerca a la tendencia del documental de creación del Master de la UPF influido por Víctor Erice, con películas como El cielo gira (Mercedes Álvarez, 2004). Álvarez representa artísticamente su pueblo natal Aldeaseñor con el fin de captar una realidad que no aparece habitualmente en los medios de comunicación de masas y de plasmar poéticamente unos lugares de memoria nacional como las huellas de dinosaurios, las ruinas romanas y el castillo. Pero en Nedar Mont-rós es mirado y entendido por Subirana desde la biografía y la historia familiar y los agentes sociales que aparecen son

sus familiares en contextos cotidianos –dando de comer a los gatos o juntándose la familia para comer paella– en puestas en situación preparadas por la autora.¹⁸⁵

5.3. Filiación y documental de autora

Una de las causas de la proliferación de documentales históricos que abordan la represión franquista ha sido la necesidad de recuperar los testimonios de aquella época, ya que van quedando cada vez menos a causa de la muerte o de enfermedades neurológicas. Nedar hace una aproximación a la experiencia dolorosa de la enfermedad del Alzheimer (EA) que sufre la abuela de la directora y que más adelante se le manifiesta a su madre. La conciencia sobre la propia desmemoria histórica de Subirana se despierta cuando se enfrenta con la pérdida de memoria y, por tanto de identidad, de la familia y de la sociedad española y catalana. En este sentido, se percibe a sí misma como parte del grupo de los nietos de la guerra civil encargados de romper el pacto del olvido, elaborar el pasado traumático y transmitir la historia silenciada hasta ese momento.

I don't agree with the message from the transition that all we can do is to forget. I don't want that all these stories remain forever in the shadows of the past. It was enough with the pain and fear felt by my grandmother. As somebody told me, this is "the rebellion of the grandchildren" (Subirana, ctd. en Martí-Olivella, 2014: 54).

La narración y el estilo visual de Nedar emplean manifiestamente el tropo del Alzheimer para representar la amnesia tanto familiar como nacional. Posteriormente aparecen otros tres documentales catalanes que otorgan un papel fundamental a esta enfermedad en la narración de nuestro pasado reciente: Bucarest, la memòria perduda

¹⁸⁵ La puesta en situación es distinta de la puesta en escena que hace actuar a la gente de determinada manera como si fueran actores bajo la dirección del cineasta. Poner en situación es hacer que los agentes sociales actúen de ellos mismos en una situación creada por el/la documentalista. En las secuencias que Subirana graba en Mont-rós, se combinan entrevistas propias del modo interactivo y puestas en situación del modo observacional. En El cielo gira Álvarez también deja fluir la vida ante la cámara trabajando con la puesta en situación, en la cual Joaquim Jordà fue un maestro: "no miro a través del objetivo, sino que me fío del operador. [...] Estoy frente a la cámara, organizo la situación, y si acaso, después me sitúo detrás de ella. Si no fuera porque resulta impropio, podría irme a tomar un café y regresar cuando todo está hecho" (Jordà, ctd. en Guerra, 2006: 5).

(Albert Solé, 2008),¹⁸⁶ sobre la figura de Jordi Solé Tura, uno de los padres de la transición; Bicicleta, cullera, poma (Carles Bosch, 2010), sobre Pascual Maragall, el alcalde socialista de Barcelona durante los Juegos Olímpicos del 92; y Cartas a María (Maite García Ribot, 2015), cuando la memoria del padre de la directora se deteriora, ella decide hilvanar la historia de su abuelo republicano exiliado. El recurso de la EA también se ha empleado en el ámbito de la literatura y el cine de ficción para abordar la memoria histórica.¹⁸⁷ En la versión fílmica de David Trueba de Soldados de Salamina (2003), el padre de la narradora-investigadora Lola Cercas, es un excombatiente de la guerra civil que no recuerda nada de la contienda porque está enfermo de Alzheimer. El cambio de sexo del protagonista de la novela de Javier Cercas (2001) hace que en la adaptación Trueba introduzca el relato edípico de padre-hija. La hija ve frustrados sus intentos de reconstruir fielmente la historia del fusilamiento de Sánchez Mazas y esta dificultad para recordar tiene como correlato la amnesia literal del padre, que también alude a la desmemoria nacional instaurada en la transición. Al final del filme, la narradora sustituye al padre fantasmático por el padre simbólico, el ex miliciano Miralles, una encarnación del héroe universal que lucha por la libertad. En cambio, Nedar desmitifica el pasado heroico del guerrillero y suple la ausencia de linaje masculino con la comunidad femenina de las amigas de la madre de la directora; con la abuela y la madre que afrontan la EA; y también con el documentalista y mentor Joaquin Jordà que releva a la figura paterna ausente. Como

¹⁸⁶ Varios artículos recientes han relacionado Nedar con este documental porque los dos directores exploran el vínculo entre la memoria histórica y la EA de sus familiares desde una perspectiva personal y subjetiva. Por ejemplo, Sonia García López, “Filling the voids of memory: Alzheimer’s disease and recent history in Nedar and Bucarest, la memoria perdida” (2014); Jaume Martí-Olivella, “Historical Memory and Family Metaphor in Catalonia’s New Documentary School” (2014); Inmaculada Sánchez Alarcón y Alejandro Jerez Zambrana, “Los documentales, historias en primera persona: Memoria colectiva y memoria performativa en Nedar (Carla Subirana, 2008) y Bucarest, la memoria perdida (Albert Solé, 2008)” (2015).

¹⁸⁷ En el terreno del cine de ficción, Eva París-Huesca analiza el caso de la neurosis que sufre Mario en Sé quién eres (Patricia Ferreira, 2000) como metáfora de la amnesia que sufre la sociedad española desde la transición. Además, en esta película la identificación con Paloma, la doctora que ayuda a Mario a recuperar la memoria, promueve la implicación del público con el proceso de la recuperación de la memoria histórica nacional (París-Huesca, 2015: 130-142).

propongo en este apartado la filiación que Subirana establece con Jordà forma parte de su proceso de construcción de una voz autorial propia que dramatiza en el documental.

En años recientes la tercera edad y las enfermedades que se le asocian han suscitado una creciente atención en la sociedad española y global, que se ha traducido en una mayor visibilidad en el cine y en los medios de comunicación de masas.¹⁸⁸ Por ejemplo, en España ganó dos premios Goya el filme de animación Arrugas (Ignacio Ferreras, 2011), que trata sobre la amistad de dos hombres mayores en una residencia, uno de ellos afectado con la EA. Asimismo, a partir de la transición el cine documental histórico español y catalán ha propiciado una mayor presencia de ancianos en el audiovisual, ya que son los testigos supervivientes de la guerra civil y el franquismo que están desapareciendo debido al ciclo natural de la vida. Como cada vez quedan menos testigos directos que aporten información de primera mano de aquella época, el rescate del testimonio oral de los vencidos se vuelve urgente y “se vende como producto nuevo y singular, exclusivo por la escasez de oferta” (Estrada, 2013: 12). El testimonio, que siempre es una interpretación personal, se convierte en fuente valiosa para la conservación y difusión de la historia colectiva, constituyendo una contramemoria de las aproximaciones totalizadoras al pasado. Esta legitimación de los discursos contingentes del pasado abre paso a la “era del testimonio”, una época en la que se han dejado atrás las viejas jerarquías de la historiografía y se da mayor reconocimiento a la memoria personal, como el testimonio de Primo Levi sobre el Holocausto, que a la historiografía tradicional (Wieviorka, 1998). En

¹⁸⁸ Este interés se justifica por la situación demográfica de España, uno de los países con menor número de nacimientos que, junto con la mayor esperanza de vida, está causando un envejecimiento progresivo de la población. La filósofa Simone de Beauvoir en La Vieillesse (1970) hace referencia a la falta de atención que ha recibido socialmente e institucionalmente la vejez a lo largo de los años. Beauvoir explora los estereotipos y las realidades de las personas mayores, así como su marginación y rechazo social. En los últimos años el tema ha cobrado interés en los estudios académicos y se ha desarrollado la rama de estudios étarios, un campo multidisciplinar que aborda las prácticas culturales, literarias y fílmicas y que permite examinar temas relacionados con la vejez como son las representaciones alternativas de la edad, la enfermedad del Alzheimer o las relaciones intergeneracionales. Para conocer más sobre este tema se puede consultar Learning to be Old: Gender, Culture, and Aging (2009) de Margaret Cruikshank, y Out of Time: The Pleasures and the Perils of Aging (2014) de Lynne Segal.

su origen el testimonio es judicial porque sirve para que las víctimas denuncien públicamente las injusticias sufridas, sean reconocidas públicamente y obtengan la reparación. Debido a la falta de una Comisión de la Verdad y Reconciliación en España, se busca reestablecer la verdad histórica por otros medios: “los testimonios han desempeñado una función compensatoria sustituyendo al proceso judicial que no se ha producido” (Labanyi, 2006: 91). En definitiva, los documentales que recopilan testimonios reivindican el pasado reprimido y construyen una identidad democrática otra, que rehabilita la voz de los sujetos olvidados de la historia.

En Nadar los testimonios orales que aparecen son familiares de la autora, un vecino de Gavà y Abel Paz que, como se ha visto, no aportan una reconstrucción precisa del pasado sino que son discursos personales, contradictorios e incompletos. El vecino de Gavà en la entrevista habla sobre los milicianos de esa localidad desde la perspectiva del recuerdo infantil porque tenía siete años cuando empezó la guerra. Los familiares de la autora cuentan diferentes versiones de los mismos hechos y Abel Paz contesta a las preguntas de la documentalista con resentimiento y con unos silencios de gran carga simbólica. Leonor, quien sería la portadora del testimonio directo de los hechos, primero, aún conserva cierto miedo a hablar del pasado y, luego, ya no puede hablar porque desarrolla la EA. Cuando Leonor está en el Fossar de la Pedrera observando el nombre de Arroniz en la columna, afirma: “Éren uns temps que no podies pensar res, ni jo podia donar res.” Se congela la imagen de su rostro mirando hacia la piedra y escuchamos el comentario en *off* de la directora: “Aquell dia me’n vaig adonar que era com si ella em digués: A mi no em preguntis, si vols saber, ara et toca a tu.” A continuación Subirana entra en un hospital y unos *travellings* frontales y laterales de aproximación muestran el pasillo con deslizamientos de la cámara hacia el interior de las habitaciones:

Poc després, la meva àvia es va posar malalta. Des de llavors he recorregut molts pasadissos com aquest. L’informe mèdic deia: ‘[...] Presenta un déficit cognitiu

greu amb síndrome afàsica, apràxica, anòsica, amnésica important.’ La veritat és que no hi entenia res.

La autora pone a dialogar por medio del montaje la amnesia física individual con sus intentos de reconstruir la historia mediante pesquisas en los archivos. Después de introducir el diagnóstico del discurso médico que la directora no sabe descodificar, vemos a Leonor en un estadio avanzado de la EA en el que llega a perder el habla. Esta gradual despersonalización que sufre su abuela se compara con la reconstrucción de la identidad del guerrillero: “A mesura que el meu avi es dibuixava en la meva imaginació, la meva àvia anava desapareixent.” En unos planos estáticos que son altamente intimistas y afectivos, vemos a la nieta que cuida a su abuela, la peina, la acaricia, se acuesta a su lado y le ayuda a doblar la ropa. De este modo Subirana visibiliza la experiencia particular de vivir con la EA que despierta el amor filial, una realidad que hasta hace poco tenía escasa presencia en el audiovisual. El uso de la cámara estática y los planos largos en estos vídeos domésticos para representar la experiencia que habitualmente no aparece en la pantalla, recuerda a la inclusión en el cine de los gestos cotidianos y privados de una mujer que hizo la pionera Chantal Akerman en Jeanne Dielman (1976).

I do think it’s a feminist film because I give space to things which were never, almost never, shown in that way, like the daily gestures of a woman. They are the lowest in the hierarchy of film images [...] It’s because these are women’s gestures they count so little. [...] If you choose to show a woman’s gestures so precisely, it’s because you love them. In some way you recognize those gestures that have always been denied and ignored” (Akerman, 1977: 118).

Subirana muestra cierta continuidad con esta tendencia de las prácticas fílmicas feministas de los setenta a situar en el centro de la narración lo tradicionalmente considerado insustancial, cotidiano y doméstico. Además, con estas imágenes familiares la inscripción narrativa de la vejez y la EA que realiza Subirana se aleja de los estereotipos vigentes, ya que esta enfermedad se ha estigmatizado y se ha representado en los medios enfatizando los elementos negativos como la pérdida de la capacidad mental, del

autocontrol y de la dignidad.¹⁸⁹ Primero, la nieta retrata con delicadeza y cuidado a la abuela para mostrar cómo va perdiendo las capacidades motoras y de lenguaje. Luego, cuando le diagnostican a Ana demencia presenil, su lucha contra la enfermedad pasa a ocupar el centro de interés del documental. Frente a la habitual deshumanización de las personas diagnosticadas con Alzheimer, Subirana representa la enfermedad de un modo positivo, con humor y respeto. En la escena en que ayuda a su madre a dibujar las agujas de un reloj, el humor es una herramienta para desestabilizar la imagen negativa de la discapacidad en nuestra sociedad porque consigue desvincular a las personas discapacitadas de la abyección.

Tras la muerte de Leonor, la enfermedad de la madre cobra protagonismo en el documental y se registran las pruebas en el hospital y las entrevistas con los médicos. El montaje pone en relación la pérdida de memoria individual con el documento, aparecen editadas las imágenes del escáner cerebral, que muestra las placas amiloides causantes del deterioro cognitivo de Ana, junto con un documento de archivo que revisa Subirana en la pantalla del ordenador. En este momento, sube el volumen del sonido intradiegético del TAC (tomografía axial computarizada), con este recurso sonoro la autora consigue impactar al espectador y crear una sensación de peligro elidiendo lo sentimental.

Un *crescendo* musical, es un elemento susceptible de generar una expectativa de un tipo especial, constantemente a la defensiva: en efecto, por definición, somos incapaces de poder fijar un término al aumento de volumen sonoro, y por tanto, estamos en alerta continua, una anticipación cercana. [...] nos preparamos a taparnos las orejas, o a huir (Chion, 1997: 213).

Una ampliación de la imagen de la pantalla y un *zoom in* de la cámara enfocan de cerca las huellas dactilares de Juan Arroniz, que se yuxtaponen con el escáner del cerebro de Ana. Esta asociación gráfica de las marcas corporales relaciona el presente y el pasado, la enfermedad de Ana y la historia olvidada de su padre, que Subirana reconstruye para ella

¹⁸⁹ En la página web de la Fundación Alzheimer España se ofrecen las diferentes formas que ha habido de considerar el Alzheimer y se plantea la importancia para los afectados y sus familiares de considerarla como una discapacidad y una enfermedad. Véase: <<http://www.alzfae.org>>

como declara en la última secuencia del documental: “aquestes imatges les dedico a la meva mare, tant de bó haguèss pogut acabar la pel·lícula abans que el seu armari estès tant desordenat.”

Al mismo tiempo, la EA en el documental es el correlato del peligro de la amnesia nacional dadas las políticas oficiales de eliminación de la memoria histórica, es una llamada de atención de la autora que compara la pérdida de memoria individual con las lagunas del relato de la guerrilla antifranquista en la sociedad española y catalana. Aunque la pérdida de memoria no es solo resultado del pacto del olvido en España, sino que es un síntoma y una de las obsesiones de nuestro tiempo. Según Andreas Huyssen la preocupación por la memoria, “mnemonic fever” (1995: 7), es una característica propia de las sociedades occidentales desde los años ochenta, que contrasta con la tendencia a privilegiar el futuro: “Whether it is a paradox or a dialectic, the spread of amnesia in our culture is matched by a relentless fascination with memory and the past” (1995: 254). Además, el testimonio con la EA en Nedar denota la inestabilidad propia de la memoria, un discurso truncado, incompleto e insuficiente que dificulta la tarea de establecer evidencias y pruebas de lo que verdaderamente sucedió. Este posicionamiento de Subirana se relaciona con la posmodernidad epistemológica, con sus rupturas, discontinuidades y cuestionamiento de los grandes relatos, que deconstruye la relación entre testimonio, verdad e historia dada la naturaleza subjetiva de nuestra percepción y entendimiento del pasado. En este sentido, Nedar comparte la tendencia metadiscursiva del nuevo documental al abordar de forma transparente las dificultades y tentativas infructuosas de Subirana para reconstruir la historia, simbolizadas por la EA en la familia.

[...] desde mediados de los ochenta el documental (en su teoría y su práctica) más vanguardista o renovador se ha situado claramente en la posmodernidad: asumiendo su condición de relato subjetivo y que propone un conocimiento parcial y situado; explicitando su relación conflictiva con lo real, a través de la fragmentación, la reflexividad, lo inconcluso y lo tentativo [...] adentrándose en terrenos poco

explorados, como el ensayo o la escritura en clave autobiográfica (De Pedro y Oroz, 2010: 71).

Por tanto, Subirana se basa en la propia historia familiar interviniendo performativamente en el documental, pone en escena de forma autorreflexiva el propio proceso creativo y de investigación y, en los momentos de duda, acude a su mentor, el director catalán Joaquim Jordà quien le proporciona posibles hipótesis para su construcción del relato de la guerrilla. Cuando Subirana describe su proceso de creación del documental explica que dejó de lado la voz de autoridad porque lo que narraba tenía un carácter demasiado personal.

Jo vaig escriure aquest guió com si fos una ficció, amb una veu en *off*, en primera persona, que jo narrava d'aquesta experiència personal. I a la vegada vaig gravar hores i hores materials a experts: metges vinculats a l'Alzheimer, experts en dret canònic... "los expertos" que li donava un pes teòric a allò que volia explicar. Quan vam arribar a la sala d'edició [...] jo me'n vaig donar compte que si feia això anava en contra de l'estil de la pel·lícula que estava narrant i li estava cedint la veu a unes altres persones.¹⁹⁰

Más allá de la dimensión colectiva de la inscripción de la EA en la narrativa del documental, según Casimiro Torreiro el tema fundamental para Subirana no es el tabú familiar que atañe a la historia nacional sino: "lo que verdaderamente obsesiona a su autora, el motivo último que la llevó a poner, y a ponerse, su experiencia sobre la mesa: el temor a un trágico destino genético" (Torreiro, 2010: 187). Las secuencias donde llega al final de su investigación y descubre que Arroniz tuvo otra familia se yuxtaponen con la entrevista con la doctora especialista de la EA, a quien la autora le pregunta sobre las posibilidades que tiene de desarrollar ella misma la enfermedad. Así pues, la implicación personal con el tema se debe no sólo al dolor que le causa el deterioro físico y mental de sus seres queridos, sino al miedo de heredar la enfermedad familiar.

¹⁹⁰ Conversación entre Carla Subirana, Neus Ballús, Mar Coll y Valentina Viso entorno a la ficción y el documental en el marco de "Escriptures i Pantalles: parlen les guionistes." Coordinado por Marta Molins y moderado por Elisabet Cabeza. El encuentro tuvo lugar el martes 26 de mayo de 2015, en la Sala Mompou de la SGAE Catalunya en Barcelona.

La función de Subirana dentro de Nedar como observadora participante y como documentalista y paciente tiene el antecedente de Jordà, quien tras sufrir una trombosis cerebral en 1997 que le deja secuelas como la pérdida de memoria pasa a filmar sobre las enfermedades que afectan a la percepción de la realidad. En el documental performativo realizado junto a Núria Villazán, Mones com la Becky (1999), Jordà explica su propia experiencia de cómo tiene que adaptarse a un nuevo modo de interpretar la realidad, poniéndose a sí mismo en relación con los enfermos mentales: “the filmmaker itself includes himself among the mad, among the others, and against the discourse of social control. [...] he stands side by side with positions that scape the reductions of order or the perceptions of normality” (Benavente y Salvador, 2009: 9). En su obra póstuma, Más allá del espejo (2006), en la cual colaboró Subirana, reflexiona sobre la agnosia, la alexia y sus consecuencias entrevistando a personas que la padecen como la adolescente Esther Chumillas, la alter-ego del director con quien inicia una amistad. Mediante un tono íntimo y emotivo, Jordà humaniza a las personas disfuncionales con las que se identifica y muestra su lucha para superar los límites de interpretación del mundo causados por la enfermedad. Subirana hace un tratamiento similar de la EA convirtiendo en personajes del documental a su abuela y su madre diagnosticadas con la enfermedad y a ella misma que puede heredarla: “Del trabajo que he hecho junto al cineasta Joaquín Jordà me han interesado sus grabaciones hospitalarias, donde ha registrado su propio ejercicio de recuperación de la memoria [...]”¹⁹¹

Además de la mezcla de lo personal y lo colectivo, se observan otras analogías entre la última fase cinematográfica de Jordà y Nedar. En Más allá Jordà y Chumillas hacen ejercicios juntos para recuperar la coordinación de movimientos, el reconocimiento de imágenes, la orientación espacial, etc., igual como Subirana ayuda a su abuela a doblar

¹⁹¹ Sinopsis de Nedar.

la ropa y a su madre a realizar el el test del reloj. La presencia e influencia de Jordà en Nedar es crucial, su cine a los márgenes de la producción dominante se ha convertido en un referente para los jóvenes realizadores del documental catalán (y transnacional) contemporáneo.¹⁹² El Máster en Documental de Creación de la UPF al que Subirana ha estado vinculada, contó con el magisterio de Jordà junto con Guerín y Comolli. El programa de la UPF proporcionaba herramientas teórico-prácticas, pero además tenía la voluntad de influir en la producción cinematográfica de la generación de nuevos autores. El director de este programa, Jordi Balló quería fundar una tradición recuperando un tipo de cine fuera de los cauces tradicionales de directores como Víctor Erice, José Luis Guerín y Joaquim Jordà.

Había que apostar por un documental de creación que permitiese singularizar las propuestas del cine de autor, yendo más allá de los modelos temáticos propuestos, y que permitiese una gran flexibilidad en la escritura para acabar llevando el documental hacía el terreno del ensayo (Quintana, 2013: 9).

Las entrevistas que Subirana realiza a Jordà en su casa del barrio del Raval de Barcelona, donde vemos su labor de mentor y guía, adquieren un valor de documento ya que murió en 2006: “Estas secuencias filmadas en Nedar con Jordà recogían fielmente lo que era una práctica habitual de muchos jóvenes que se le acercaban, particularmente de algunos que encontraban en el cineasta y amigo una fuente constante de observaciones” (Torreiro, 2010: 110). Subirana nunca tuvo a Jordà como profesor sino que su relación fue más informal, tal y como se reproduce en las conversaciones registradas en Nedar.

Recuerdo que en ese momento él estaba montando *Monos como Becky* con Sergi Dies, un compañero de la Universidad, y con Núria Villazán, la codirectora. Nos fuimos a comer juntos y ahí nos conocimos... Fue fundamental para mí topar con ellos, porque luego nos hicimos amigas con Núria y ella trabajó en Nadar como

¹⁹² La obra de Joaquim Jordà se suele dividir en tres fases: la primera se vincula con la Escuela de Barcelona, la segunda es la militancia ortodoxa en el Partido Comunista Italiano y la tercera es el cine reflexivo que problematiza el estatuto del documental y aborda lo político en nuestra época del capitalismo tardío. Algunas de los rasgos comunes en el último periodo de su obra son: la mezcla de realidad y ficción provocando y organizando las escenas; la heterogeneidad de formatos y materiales; la falta de estilo en la imagen; el estilo personal en la narración; el cine de situación; la intervención performativa del cineasta; la mostración de los mecanismos de producción; el recurso simbólico de los espejos; y el “cine biopolítico” (Guerra, 2006: 8).

ayudante de dirección [...]. Así que, las enseñanzas de Joaquín, fueron más de sobremesa (Cáceres Tapia, 2009).

En las óperas primas se suele imprimir un carácter autobiográfico y unos rasgos sobre el aprendizaje y el legado artístico que encaminan la creación de una poética cinematográfica diferenciable. Nedar, además de basarse en la experiencia personal de la autora, tematiza esta filiación creativa con el cineasta comprometido quien, a modo de padre sustituto, a un nivel intradieгético, le da consejos a la directora novel de cómo interpretar los datos que va encontrando sobre el abuelo guerrillero y, a un nivel extradieгético, le indica el camino de la libertad creativa al margen de los dictados de la industria que le ayude a encontrar su voz autorial. Para Jordà, el estilo no está en la imagen o el montaje sino que hay que buscarlo en la narración y el mensaje (Guerra, 2006: 5), de ahí que en las conversaciones que mantiene con Subirana se centre en la articulación del relato que está construyendo. Por ejemplo, hacia el final del documental la autora duda sobre si debe hablar con la “familia oficial” de Arroniz y él le aconseja: “Carla, es imprescindible que parlis amb ells. No pots completar el retrat si no tens el testimoni o la negativa del testimoni de la dona o dels descendents.”

Esta puesta en escena del proceso de construcción de la narración desenmascara la naturaleza discursiva de la creación del documental, autoconciencia que también encontramos en Más allá, donde Jordà aparece en el plano conversando sobre su propio documental. Sonia García (2012) ha planteado que mientras en el plan de estudios del máster de documental de la UAB hay una desvinculación de los alumnos con supuestos maestros, en la escuela del documental de la UPF existe una línea creativa porque Subirana reconoce al maestro que le influye con sus planteamientos estéticos. Según García, en Nedar las conversaciones entre alumna y maestro/amigo aparecen “en dos momentos decisivos en los que los descubrimientos de Subirana parecen cortocircuitar la distancia emocional que desea mantener en el documental.” Además, este diálogo con Jordà “se

desarrolla, fundamentalmente, en torno a las implicaciones dramáticas que tienen esos hallazgos en la estructuración del guion documental y el modo en que deben ser abordados” (García, 2012: 129-130).

Por tanto, se puede afirmar que en Nedar cobra más importancia el proceso de contrucción de la historia que la subjetividad y los eventos de la vida de Subirana y su familia. Es más, Jordà indujo a Subirana a asumir la naturaleza discursiva de la memoria para su reelaboración del pasado, es decir, a llenar intencionadamente los vacíos que encontraba en el material real con elementos derivados de la ficción, la imaginación y la creación. Este proceso desplaza el documental expositivo clásico, el material que Subirana rodó con “los expertos”, hacía la dimensión performativa del terreno artístico favoreciendo la construcción de una voz autorial. El documental de autor se caracteriza por su tono poético y personal, según el método autorial a la hora de analizar un filme la “atención ya no se dirige a lo que dice (o pretende decir) la obra, sino a cómo lo dice efectivamente: no el tema, sino el estilo que impregna el filme, lo que revela la actitud y la orientación de su autor” (Casetti, 2005: 97).

Los debates sobre el *auteurismo* en el del cine realizado por las mujeres y en el terreno del documental tienen recorridos distintos que en el cine de ficción realizado por directores hombres.¹⁹³ La teoría fílmica feminista ha tenido un posicionamiento ambiguo

¹⁹³ En los años cincuenta los críticos de *Cahiers du Cinéma* empezaron a situar la autenticidad del cineasta como equivalente de la autoría en otras formas artísticas como la literatura. François Truffaut en su ensayo “Una cierta tendencia del cine francés” (1954), venía a considerar que una película tiene que ser resultado de la expresión personal y subjetiva de su director: “Nacida en una atmósfera de violentas polémicas, *‘la Politique des Auteurs’* debe traducirse literalmente, como ‘política de los autores’ y no como ‘teoría’. En Francia, la teoría del autor formaba parte de una estrategia que pretendía facilitar un nuevo modo de hacer películas” (Stam, 2010: 109). En Estados Unidos Andrew Sarris desarrolla el término *auteurismo* en su artículo “Notes on the Auteur Theory in 1962” como herramienta conceptual para evaluar películas como obras de arte expresivas del estilo distintivo de su autor: “En manos de Sarris, la teoría del autor se convirtió, asimismo, en un instrumento subrepticamente nacionalista para afirmar la superioridad del cine americano” (Stam, 2010: 111). No obstante, esta celebración del genio del autor en el cine fue cuestionada en los setenta por el *auteur-estructuralismo* que considera que el autor no es una persona real fuera de la obra sino un constructo de las películas que ha creado. Los textos “¿Qué es un autor?” de Michehl Foucault (1969) y “La muerte del autor” de Roland Barthes (1967) ponen en tela de juicio la idea romántica del autor como genio creador del texto. Barthes profetiza la muerte del autor y el nacimiento del lector –del espectador–, quien realmente aporta significado y sentido al texto. Los planteamientos de Barthes significaron una

ante la teoría del autor. Para algunas críticas feministas, el *auteur* tenía connotaciones masculinas y el genio individual coincidía con el privilegiado hombre blanco burgués. Otras críticas revisaron la cuestión del cine de autor para recuperar a directoras como Alice Guy-Blaché y para explorar las particularidades femeninas en el lenguaje cinematográfico al aproximarse a las obras de Germaine Dulac o Agnès Varda (Stam, 2010: 204). Aunque en el rodaje de una película no es únicamente el director el creador porque interviene un grupo de personas (guionistas, directores de fotografía, actores, etc.). Con los postulados postestructuralistas de la muerte del autor, se complejiza más la relación de la teoría feminista con el *auteurismo* cinematográfico, ya que la reivindicación estratégica de la autoría de los sujetos subalternos contradice la idea de la exclusión del autor como figura empírica para el análisis textual.

La figura del *auteur* ha sido entendida como el universal masculino sin tener en cuenta que el papel de las mujeres en el medio cinematográfico es distinto al de los hombres a causa de las condiciones de desigualdad y de la división del trabajo en la sociedad. Es decir, la mirada creativa de los filmes tradicionalmente se ha atribuido al director porque la mayoría han sido hombres mientras las mujeres realizaban tareas detrás de la escena. De ahí que la teoría fílmica feminista haya sido reticente a la hora de adoptar el concepto de autoría, sobre todo cuando se refieren al cine de Hollywood, ya que su sistema autorial ha excluido la voz de las mujeres (Silverman, 1988: 209). Esta situación prevalece hoy en día en la industria cinematográfica española y catalana, de los 3.442 largometrajes producidos entre 1980 y 2012, únicamente 200 han sido dirigidos por mujeres (García y García, 2016). La misma Carla Subirana ha denunciado esta desigualdad en el mundo de la dirección documental:

transformación radical de la idea misma de autoría, porque si un texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura y el autor es solo una localización en el texto, se pierde la idea del autor como origen y dueño del sentido del texto.

Té molt a veure en la societat en la que vivim i no podem oblidar que és una societat patriarcal. Llavors dirigir vol dir manar un equip i té a veure en tenir un caràcter, una manera de funcionar i de vegades, jo ho he vist en alumnes, que dius: “aquesta *tia* és super potent però és posa d’ajudant.” Perquè te a veure amb l’educació, el que has vist, els models de la societat i aquella persona que podria dirigir, ja d’entrada, es col.loca com al costat.¹⁹⁴

Como ha señalado Judith Mayne, el temor al esencialismo impide que las teóricas de cine feministas empleen la autoría femenina como método viable para examinar las prácticas fílmicas de las mujeres (1990: 93-94). Sin embargo, es importante tener en cuenta la agencia autorial de las mujeres y su relación con la identidad femenina para corregir la opresión y la invisibilización que han tenido históricamente en las representaciones hegemónicas. Además, en el caso de Nedar, igual que en el de La memoria interior, la presencia y la intervención de las autoras dentro de su obra hace inevitable hablar de ellas como referentes directos en el texto.

[...] purely textual models of cinematic representation have their own limitations insofar as the narrative strategies of many contemporary women’s films are concerned, for these strategies frequently involve an inscription of authorship in literal terms, with the director herself a performer in her film (Mayne, 1990: 94).

La mayor independencia del cine experimental con respecto a la industria le da más libertad a la cineasta para superar las limitaciones estéticas. Como ha señalado Alison Butler sobre el cine experimental, “Under the influence of the women’s movement, an agenda emerged... which prioritized the body, the personal and the intersubjective power relations... with a distinct set of concerns of its own” (2002: 59). De modo que este elemento autobiográfico y (auto)reflexivo conlleva una mayor inscripción del yo autorial en las obras con implicaciones relevantes para la agenda feminista.

La teoría del autor aplicada al documental, también es problemática dado que una de sus convenciones ha sido borrar la presencia del sujeto para presentar la realidad

¹⁹⁴ Conversación entre Carla Subirana, Neus Ballús, Mar Coll y Valentina Viso entorno a la ficción y el documental en el marco de *Esriptures i Pantalles: parlen les guionistes*. Coordinado por Marta Molins y moderado por Elisabet Cabeza. El encuentro tuvo lugar el martes 26 de mayo de 2015, en la Sala Mompou de la SGAE Catalunya en Barcelona. 15 diciembre, 2016.

objetiva sin la intervención del director y sin prestar atención a la estética sino al referente. Sin embargo, el documental siempre se basa en las elecciones (temáticas y estilísticas) del director y no es una representación transparente de la realidad, por tanto, como afirma Errol Morris: “There is no reason why documentaries can’t be as personal as fiction filmmaking and bear the imprint of those who made them. Truth isn’t guaranteed by style or expression. It isn’t guaranteed by anything” (ctdo. en Bruzzi, 2000: 5-6).

El documental de creación¹⁹⁵ comparte estilos y motivos con el cine de autor, el cine experimental y el videoarte porque tiene una aproximación ensayística a la realidad y una tendencia autorreflexiva. Un elemento recurrente es la voz en *off* en primera persona del cineasta, frente al narrador onmisciente con voz pretendidamente neutral del documental clásico. Nedar es un documental creativo performativo cuya naturaleza artística, reflexiva y expresiva hace visible su construcción y su autoría frente a la supuesta transparencia del documental clásico. Como señala Laura Rascaroli, en el ensayo fílmico coexisten una perspectiva marcadamente subjetiva y una tesis, como en el ensayo literario, que “posit a well-defined, extra-textual authorial figure as their point of origin and of constant reference” (Rascaroli, 2009: 3). Los recursos que emplea Subirana son variados, su presencia tanto fuera de plano (voz en *off*) como dentro de plano (cuerpo), la estilización, la mezcla de realidad y ficción, y la dramatización de la creación misma del documental.¹⁹⁶ También la figura autoral está bien definida en La memoria interior, donde

¹⁹⁵ Los másteres de las universidades barcelonesas, UPF y UAB han optado por incluir el complemento “de creación” al documental haciendo referencia a que se trata de un cine de lo real que se entiende como espacio de creación. Ya a principios de los años treinta John Grierson acuñó el término “documental” y lo definió como el tratamiento creativo de la realidad. De echo, las primeras imágenes documentales de los hermanos Lumière, reproducían la salida de la fábrica de un grupo de trabajadores cuya última versión se hizo en domingo cuando los trabajadores no iban a la fábrica, por eso no llevan la ropa del trabajo. Asimismo, Robert J. Flaherty para Nanook of the North (1922) preparó la puesta en escena de la caza de una morsa usando un arpón cuando ya se disponía de armas de fuego para cazarlas, con el fin de registrar formas primitivas de la comunidad que estaban desapareciendo en el momento del rodaje. Por tanto, Flaherty usaba escenificaciones a partir de recursos de la ficción para crear una mayor autenticidad a pesar de que perdiera valor documental.

¹⁹⁶ Sin embargo, el siguiente documental de Subirana, Volar (2012), es observacional, borra la voz y la presencia de la directora. Así pues, la autora cambia el modo documental para rodar el viaje iniciático de unos integrantes del ejército del aire en una academia militar. La autora desarrolla este proyecto a

Ruido nos hace partícipes de su historia personal y familiar a la vez que se sitúa como autora (productora) extratextual, creando filiaciones genealógicas con el cine de montaje de S. Eisenstein y con el diario filmado de Ch. Akerman. Pero a diferencia de Subirana, Ruido muestra su posición como productora cultural y reflexiona sobre las condiciones materiales del trabajo inmaterial de la artista, conectado con el trabajo obrero de su familia emigrante.

Y es que la primera carencia de los artistas, en un importante número de casos, es su inconsciencia como trabajadores, una idea acentuada por la construcción profundamente arraigada del demiurgo romántico, desclasado y saturnino, demasiado individualista para mirar a su alrededor, perpetuada y acentuada por el imaginario mediático hasta nuestros días (Ruido: 2004: 263).

Los documentales autoetnográficos de Ruido y Subirana incorporan la propia subjetividad de la autora que forma parte de la realidad que registra y que provoca. Rascaroli soluciona la problemática de la inscripción del autor empírico en el cine autobiográfico considerando esta subjetividad como efecto del texto gracias a una serie de recursos audiovisuales que interpelan al sujeto espectral para que lo experimente como un texto personal: “to conceive filmic autobiography as an effect, and as a modality of viewing. [...] I will look at subjectivity as the product of the text’s adoption of certain strategies” (Rascaroli, 2009: 12). Acudiendo a la teoría de Stella Bruzzi, Rascaroli se interesa no tanto en las biografías de los autores sino en la performatividad (actuación o ficcionalización) de la subjetividad que encontramos en el texto. Como indica Bruzzi, los nuevos documentales performativos apuntan a otro sentido de verdad que no esconde la presencia del director y del dispositivo tecnológico, sino que visibiliza la construcción y artificialidad del cine de no ficción, justamente para presentar la realidad tal como es, sin enmascarar los modos de producción de la obra. Los filmes performativos “are thus not breaking with the factual filmmaking tradition, but are a logical extension of that

partir de dos preguntas: por qué una mujer decide entrar en una institución tan masculinizada como el ejército y por qué a su hijo de pequeño le fascinaba todo lo relacionado con la guerra.

tradition's aims, as much concerned with representing reality as their predecessors, but more aware of the inevitable falsification or subjectification such representation entails” (Bruzzi, 2000: 155). En la misma línea, Catherine Russell se refiere a la autoetnografía no como una revelación de un yo trascendental sino como una “staging of subjectivity”, es decir, una representación de la autora como performer cuyo objetivo de construcción de la propia identidad es situarse a sí misma en el interior de discursos culturales y procesos históricos (Russell, 1999: 275-313).

En algunos momentos de Nedar, el eje de la representación se desplaza de la esfera privada, las relaciones familiares y la dimensión afectiva, hacia las relaciones afiliativas con Jordà quien, recordemos, es considerado como uno de los padres del cine documental catalán contemporáneo.¹⁹⁷ Subirana destaca las afiliaciones creativas por encima de la genealogía masculina fantasmática en su familia presentando un discurso metafílmico que celebra el arte cinematográfico. A lo largo del documental aparecen referencias cinéfilas y metadiscursivas como las mismas conversaciones con Jordà o las ficciones inspiradas en el cine negro. Al finalizar las ficcionalizaciones de la historia de Arroniz, se revela el decorado del primer escenario de la calle desierta, el actor aparece en su tiempo de descanso y un *travelling* va mostrando el equipo técnico trabajando, las grúas, los focos y el vestuario. Este juego metafílmico desvela el dispositivo para insistir en que siempre se está ante una representación, es decir, en la naturaleza de constructo que tiene el medio documental. Asimismo, la cineasta incluye fragmentos de grabaciones que hacía para sus prácticas de estudios en la universidad, mostrando su proceso de aprendizaje del dominio cinematográfico. Cuando graba a Leonor en el salón de su casa, se escucha su voz desde

¹⁹⁷ Años más tarde, Subirana construye otras afiliaciones como la feminista y se implicará en CIMA Catalunya (Associació de dones cineastes y de mitjans audiovisuals) junto con otras directoras catalanas como Judith Colell y Neus Ballús. También demuestra su compromiso político para mejorar la situación de las mujeres en el medio audiovisual, por ejemplo, ha participado en la reivindicación al Departament de Cultura de las cuotas de subvenciones para las cineastas. Véase la noticia: <<http://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/1161389-quotes-per-a-les-cineastes.html?cca=1>>

fuera de campo dándole instrucciones de cómo debe comportarse como si no hubiera una cámara en frente. Estos vídeos domésticos revelan el modo de trabajar de la directora, la puesta en situación colocando a los actores sociales-personajes a que actúen de sí mismos como si se tratara de una ficción. Por tanto, constituyen una reflexión autoconsciente sobre el simulacro detrás de toda representación y sobre la cámara como inhibidora o catalizadora de la actitud de los participantes.

El problema es que si hubiera una relación directa y coherente entre realidad, mundo proyectado y discurso documental, todos los filmes documentales presentarían la propia filmación y la presencia del equipo de realización como parte de ese mundo proyectado. [...] si no aparece el dispositivo filmico (lo que hace más fluida la narración y construye una estética realista al estilo de la ficción) la representación de la realidad está sesgada y de algún modo ‘no es sincera’ porque esconde una parte crucial que condiciona esa realidad: el equipo de rodaje (Vallejo, 2007: 99-104).

Estas grabaciones de Leonor fracasando como actriz tienen un carácter experimental, constituyen un material que presenta diferente calidad de imagen, registradas con un artefacto tecnológico digital distinto que en el resto del documental, con otra resolución y calidad creando “un efecto en el espectador de estar viendo retazos, materiales de desecho, descartes, restos de las imágenes, lo que podríamos definir como esos excedentes de la producción audiovisual tantas veces denunciada”, lo cual implica un “aprovechamiento radical de las características estéticas y formales de la tecnología” (Cerdán, 2015: 51).

Tras la introducción de Nedar se pasa a un *travelling* de acercamiento que nos introduce al cine Alexandra de Barcelona, donde Leonor trabajó durante treinta y cinco años y Subirana de niña pasó muchas tardes con ella. Aunque la autora no lo mencione explícitamente, esta es una de las casualidades que aparecen en el documental porque ella ha terminado haciendo cine. Las otras situaciones azarosas son que Dolores en la actualidad vaya a la farmacia donde antes estaba la sede de la CNT-FAI o que en el restaurante donde come la familia el día del entierro de Leonor haya una foto colgada del

Camp de la Bota. Como vimos en el capítulo 3 de la presente tesis, en La memoria interior la aproximación ensayística a la realidad hace que también se juegue con las asociaciones azarosas creando un sentido de la representación de lo profílmico como un proceso incompleto y abierto a múltiples interpretaciones.

El epílogo de Nedar conecta con el inicio, es la imagen de dentro del cine Alexandra sin espectadores introducida por las imágenes de un antiguo proyector y de una cinta de celuloide en funcionamiento. En la pantalla de la sala de cine se proyectan las ficcionalizaciones en blanco y negro que hemos visto a lo largo del documental, a continuación Subirana se sienta y su comentario en *off* cierra el filme dedicándolo a su madre. Esta última secuencia de cine dentro del cine subraya el estatuto artístico de este documental de autora novel. También es una visión romántica y nostálgica del celuloide que la digitalización ha sustituido por un cine más mecánico a favor del vídeo y los formatos digitales terminando con el proceso fotoquímico que plasmaba los signos de la realidad sobre el fotograma. Pero son los avances de la tecnología digital y la mayor accesibilidad de los equipos de vídeo digital, los que han favorecido una democratización del medio y la creación de proyectos personales con bajo presupuesto. De echo, en la nueva emergencia del cine de no ficción a partir de inicios del siglo XXI, tanto a nivel español como a nivel global, las mujeres documentalistas están ganando un estatus que tradicionalmente ha estado reservado a los hombres. Las operas primas de Carla Subirana y María Ruido, junto a las de otras artistas de su generación, se sitúan en los intersticios del cine comercial, entre otras cosas porque se trata de sus primeras obras y disponen de medios de producción y de distribución alternativos. Nedar se sitúa a los márgenes de la industria fílmica convencional y, por tanto, en un campo artístico más autónomo, aunque tiene el apoyo de subvenciones institucionales y la colaboración de Televisió de Catalunya. La directora lamenta que muchas de sus alumnas en la Universidad Blanquerna donde ella

es docente de cine, no lleguen a la dirección a pesar de que tienen el potencial para hacerlo, pero se reconoce a sí misma como posible modelo de sus estudiantes.

L'altre dia a una tutoria una alumna em deia: “m’ha anat molt bé que tu siguis professora, que siguis dona, perquè em dona més força per continuar.” I em va agradar que m’ho digués en el sentit que és com un mirall, que funcionem com a mirall. El fet que si siguèssim més, n’hi hauria més. Seria un “efecto llamada” perquè és la imatge que tu projectes, i elles et miren i diuen: “si ella pot jo també puc.”

Subirana como autora de documental junto con otras como Ruido, Sandra Ruesga, Pilar Monsell, Maite García Ribot, Diana Toucedo, Inma Jiménez, etc., están construyendo una nueva tradición empleando el modo autoetnográfico desde una perspectiva de género. Estas documentalistas se abren paso en el mundo del audiovisual y probablemente se están convirtiendo en referencia para otras nuevas directoras que vienen. Además, reflexionan sobre su propia historia familiar para construir una contramemoria que subvierta las imágenes y las narrativas heredadas del pasado y para conformar así una identidad nacional más democrática y diversa que rescata a los sujetos olvidados de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

- Aaltonen, Jouko y Kortti, Jukka. "From evidence to re-enactment: history, television and documentary film." *Journal of Media Practice*. Vol. 16, Issue 2, 2015: 108-125.
- Abel, Elizabeth; Hirsch, Marianne; Langland, Elizabeth (eds.). The Voyage In. Fictions of Female Development. Hanover: UP of New England for Dartmouth College, 1983.
- Adorno, Theodor W. "On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening." En Richard Leppert (ed.), Susan H. Gillespie (trad.). Theodor W. Adorno. Essays on Music. Berkeley; Los Angeles; London: University California Press, 2002: 288-317.
- Agnew, Vanessa. "History's Affective Turn: Historical Reenactment and its Work in the Present." *Rethinking History*. Vol. 11, No. 3, 2007: 299-312.
- Aguilar Fernández, Paloma. Memoria y olvido de la Guerra Civil española. Madrid: Alianza, 1996.
- Aisa Pàmpol, Manel. "Un poco más sobre la clandestinidad libertaria." *Enciclopèdic Noticiari (Ateneu Enciclopèdic Popular)*. No. 33, diciembre de 2007.
- Akerman, Chantal. "Chantal Akerman on Jeanne Dielman. Excerpts from an interview with Camera Obscura, November 1976." *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*. Vol.1, No. 2-2 (Fall 1977): 115-121.
- Alba, Víctor. Historia de la resistencia antifranquista (1939-1955). Barcelona: Planeta, 1978.
- Arroyo-Rodríguez, Daniel. "Guerrilla Narratives in Spanish Contemporary Culture." Tesis. The University of Michigan, 2010.
- Astruc, Alexandre. "The Birth of the New Avant-Garde: The Caméra-Stylo." En Timothy Corrigan (ed.). Film and Literature: An Introduction and Reader. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1999 [1948]: 158-162.
- Augé, Marc. Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Margarita Mizraji (trad.). Barcelona: Gedisa, 2000 [1992].
- Ballesteros, Isolina. "La exhumación de la memoria histórica: nostalgia y utopía en Soldados de Salamina (Javier Cercas 2001, David Trueba 2002)." *Revista Film-Historia En línea (Grup de Recerca i Laboratori d'Història Contemporània i Cinema)*, Universitat Central de Barcelona 15.1 (2005).
- _____. Cine (in)surgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista. Madrid: Fundamentos, 2001.

- _____. “Las niñas del cine español: La evasión infantil en ‘El espíritu de la colmena’, ‘El sur’ y ‘Los años oscuros’.” *Revista Hispánica Moderna*, Año 49, No. 2, Homenaje a Susana Redondo de Feldman (Dec., 1996): 232-242.
- Barbarroja, Cristina S. “Francisco Martínez Quico, el último guerrillero del Bierzo.” *Público*, 9 de marzo del 2016. Disponible en línea: <<http://www.publico.es/politica/francisco-martinez-quico-guerrillero-del.html>>
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Mexico D.F., Buenos Aires: Siglo XXI, 2002 [3ª edición].
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et Simulation*. Paris: Galilée, 1981.
- Bayona, Eduardo. “El modelo familiar de ganador de pan y ama de casa no se integró en el siglo XIX ni en el XX.” *Diario Público*, 3 de julio de 2007. Disponible en línea: <<http://www.publico.es/espana/modelo-familiar-ganador-pan-y.html>>
- Bazin, André. *Qué es el cine*. Rialp: Madrid: 1999.
- Becerra Mayor, David. *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid: Clave intelectual, 2015.
- Benavente, Fran y Salvadó, Glòria. “Filming the Other in the Cinema of Joaquim Jordà.” *Formats, Revista de Comunicació Audiovisual*, 5 (2009). <<http://www.raco.cat/index.php/Formats/article/view/137006/344593>>
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. Bolívar Echeverría (trad.). México: Itaca, 2004.
- _____. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Andrés E. Weikert (trad.). México: Itaca, 2003.
- _____. “Tesis de filosofía de la historia.” En *Ensayos Escogidos*. México: Ediciones Coyoacán, 2001.
- Bergeret, Sesita. “Kamikazes del Documental.” En *Magazine Tercer Ojo*, N° 2, abril/mayo 2003.
- Berman, Marshall. *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Penguin Books, 1988 [1982].
- Biemann, Ursula (ed.). *Stuff it: The Video Essay in the Digital Age*. Vienna y New York: Springer Verlag y Zurich: Voldemeer, 2003.
- Blas, Susana. “Anotaciones en torno a vídeo y feminismos en el Estado español.” En *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona: MACBA / Arteleku, UNIA arte y pensamiento, Centro José Guerrero, 2007: 109-122.

- Bookchin, Murray. The Spanish Anarchists, the Heroic Years 1868-1936. New York: Free Life, 1977.
- Bourdieu, Pierre. Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario. Anagrama: Barcelona, 1995.
- Brooks, Peter. The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess. New Haven and London: Yale University Press, 1976.
- Bruss, Elizabeth W. "Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film." En James Olney (ed.). Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980.
- Bruzzi, Stella. New Documentary: A Critical Introduction. New York: Routledge, 2000.
- Butler, Alison. Women's Cinema: The Contested Screen. London and New York: Wallflower, 2002.
- Cáceres Tapia, José David. "Entrevista a Carla Subirana." *Miradas de Cine*, No. 88, julio 2009.
- Cagiao Vila, Pilar. "Una perspectiva histórica de la emigración de las mujeres." *Acogida: Cuaderno de la emigración española y el retorno*. 2-8, 2008.
<<http://www.espanaexterior.com/upload/pdf/50-acogida4.pdf>>
- Camino Maroto, Mercedes. "El melodrama fascista y la memoria cinematográfica del maquis español 1954-2006." *Revista Imagofagia*. Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA), No. 4, 2011.
- _____. Film, Memory and the Legacy of the Spanish Civil War. Resistance and Guerrilla 1936-2010. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Campmany, Josep. El franquisme al Baix Llobregat. Centre d'Estudis Comparcals del Baix Llobregat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.
- Caparrós Lera, José María. Arte y política en el cine de la República (1931-1939). Barcelona: Ediciones Universidad de Barcelona, 1981.
- Casetti, Franceso. Teorías del cine. 1945-1990. Madrid: Cátedra, 2005.
- Castells, Manuel. The Informational City: Information Technology, Economic Restructuring, and the Urban Regional Process. Oxford, UK, and Cambridge, MA, 1989.
- Català, Josep M. "Melodramatic Thought in Contemporary Spanish Documentaries." *Hispanic Research Journal*, Vol. 15, No. 1, February 2014a: 61-74.

- _____. Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard. València: Universitat de València, 2014b.
- _____. Pasión y conocimiento. El nuevo realismo melodramático. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.
- _____. “Film-ensayo y vanguardia.” En Torreiro, C y Cerdán, J. (eds.). Documental y vanguardia. Madrid: Cátedra, signo e imagen, 2005: 110-158.
- Cerdán, Josetxo. “No hacer nada.” En Marta Álvarez, Hanna Hatzmann, Inmaculada Sánchez Alarcón (eds.). No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico. Madrid: Iberoamericana y Frankfurt am Main: Vervuert, 2015.
- Chion, Michael. La música en el cine. Barcelona: Paidós Ibérica S.A., 1997.
- Chirro, Xurxo. “Entrevista a Xurxo Chirro por Verónica Bergner, Sebastián Rosal y Geraldine Salles Kobilanski.” *Marienbad. Revista de cine*, mayo de 2013.
<<http://www.marienbad.com.ar/entrevista/xurxo-chirro>>
- Cixous, Hélène. “Castration or Decapitation?” Annette Kuhn (trans.). *Signs* 7:1 (1981): 41-55.
- Cixous, Hélène y Catherine Clément. The Newly Born Woman. Betsy Wing (trad.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Clifford, James. Routes. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997.
- Colaizzi, Giulia. La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Colmeiro, José F. “Imagining Galician Cinema: Utopian Visions?” En K. Hooper y M. Puga Moruxa (eds.). Contemporary Galician Cultural Studies: Between the Local and the Global. New York: Modern Languages Association, 2011: 202-220.
- _____. Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad. Barcelona: Anthropos, 2005.
- Comella Dorda, Beatriz. Filmar a pie de aula. Quince años de una experiencia docente en la universidad. Tarragona: Publicaciones URV, 2013.
- Cook, Pam. “Melodrama and the Women’s Picture.” En Aspinall, Sue & Murphy, Robert (eds.). Gainsborough Melodrama. BFI Dossier, Nº 18, British Film Institute, 1983.
- Crumbaugh, Justin. Destination dictatorship: the spectacle of Spain’s tourist boom and the Reinvention of Difference. State University of New York Press, 2009.

- Cuevas, Efrén. "De vuelta a casa. Variaciones del documental realizado con cine doméstico." En La casa abierta: El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos. Madrid: Ocho y medio, 2010: 121-166.
- _____. "Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica." En Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.). Documental y vanguardia. Madrid: Cátedra, 2005.
- Dapena, Gerard; D'Lugo, Marvin; Elena, Alberto. "Transnational Frameworks." En Jo Labanyi y Tatjana Pavlovic (eds.). A Companion to Spanish Cinema. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012.
- Davies, Catherine. "The Madwoman, Dreaming: Rosalía de Castro (1837-1885)." En Catherine Davies. Spanish Women's Writing 1849-1996. London: Athlone, 1998: 59-77.
- Debord, Guy. La sociedad del espectáculo. Valencia: Pretextos, 1999 [1967].
- De Castro, Rosalía. En las orillas del Sar. Ed. Eugene F. Del Vecchio. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1993 [1884].
- _____. Follas Novas. Teresa Bermúdez (ed.). Vigo: Editorial Galaxia, 2002.
- De Pedro, Gonzalo y Oroz, Elena. "Centralización y dispersión (Dos movimientos para cartografiar la 'especificidad' del documental producido en Cataluña en la última década)." En Torreiro, Casimiro (ed.). Realidad y creación en el cine de no-ficción. Madrid: Cátedra, 2010: 11-31.
- Delgado, Manuel. La ciudad mentirosa: fraude y miseria del "modelo Barcelona". Madrid: Los libros de la Catarata, 2007.
- Deveny, Thomas G. Migration in Contemporary Hispanic Cinema. Plymouth, United Kingdom: Scarecrow Press, Inc., 2012.
- Díaz Castro, Xosé M^a. Nimbos. Vigo: Editorial Galaxia, 2006 [1961].
- Didi-Huberman, Georges. Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto. Barcelona: Paidós, 2004.
- Doane, Mary Ann. "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator." En M. A. Doane. Femmes Fatales: Feminism, Film, Theory, Psychoanalysis. New York and London: Routledge, 1991: 17-32.
- _____. The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Elsaesser, Thomas. "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama." En Landy Marcia (ed.). Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama. Detroit: Wayne State University Press, 1991: 68-91.

- Estrada, Isabel M. El documental cinematográfico y televisivo contemporáneo: Memoria, sujeto y formación de la identidad democrática española. Rochester, NY: Tamesis, Boydell & Brewer, 2013.
- Expósito, Marcelo. “Inocencia perdida. La última generación del vídeo en el Estado español en los años 1980/1990.” En *El vídeo en la gran pantalla*, programa de proyecciones en Cinemes Maldà (Barcelona), julio de 2010.
<http://www.hamacaonline.net/upload/prensa/documentos/programa_marcelo_malda_julio.pdf>
- Faber, Sebastiaan. “Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes.” *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. II, núm. 1 (invierno 2014): 137-155.
- Feng, Pin-Chia. Female Bildungsroman by Toni Morrison & Maxine Hong Kingston: A Postmodern Reading. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2000.
- Fenner, Angelica y Curtis, Robin (eds.). The Autobiographical Turn in Germanophone Documentary and Experimental Film. Rochester, NY: Camden, 2014.
- Fischer, Marcus. “Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory.” En Clifford, J. y Marcus, G. E. (eds.). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986: 194-232.
- Foster, Hal. “An Archival Impulse.” *October 110* (2004): 3-22.
- _____. “El artista como etnógrafo.” En Hal Foster. The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge: Massachusetts: MIT Press, 1996: 177-208.
- Fernández Prieto, Lourenzo. “Interpreting Galician History: The Recent Construction of an Unknown Past.” En Kirsty Hooper y Manuel Puga Moruxa (eds.). Contemporary Galician Cultural Studies. Between the Local and the Global. New York: The Modern Language Association of America, 2011: 24-39.
- Ferrán, Ofelia. Working Through Memory: Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007.
- Fisher, Lucy. Cinematernity: Film, Motherhood, Genre. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- García Fernández, Emilio C. y García Alonso, María. “Las directoras en el cine español: una aproximación industrial,” En Francisco Zurian (ed.). Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. Madrid: Editorial Síntesis, 2016: 275-302.
- García López, Sonia. “Hincándole el diente a lo real: las óperas primas de los másteres de creación documental de Barcelona. Dos estudios de caso: *Nedar/Nadar* (Carla Subirana, 2008) e *Iván Z* (Andrés Duque, 2004).” En Nancy Berthier y Álvaro A. Fernández (coords.). Opera prima en el cine documental iberoamericano (1990-2010). Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2012: 121-143.

- _____. “Filling the voids of memory: Alzheimer’s disease and recent history in Nedar and Bucarest, la memòria perduda.” *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies* 6.1 (2014): 19-33.
- Gómez López-Quiñones, Antonio. “Identidad y memoria colectiva en Los Niños de Rusia.” *Colorado Review of Hispanic Studies* Vol. I, No. 1 (2003): 139-140.
- _____. La Guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- González, Manuel. Documentos para a historia do cine en Galicia 1970-1990. Xunta de Galicia, Servicio central, 1990.
- González Fernández, Helena. “La ausencia y la espera de la mujer sola como afirmación en Rosalía de Castro y Xohana Torres.” En José Luis Arráez Llobregat y Amelia Peral Crespo (Coords.). Del instante a la eternidad. Exégesis sobre “la espera” en la escritura de mujeres. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2012: 93-110.
- _____. “La mujer que no es sólo metáfora de la nación. Lectura de las viudas de vivos de Rosalía de Castro.” *Lectora*, 15, 2009: 99-115.
- Graham, Helen. The Spanish Civil War. A Very Short Introduction. Oxford; New York: Oxford University Press, 2005.
- _____. “Popular Culture in the ‘Years of Hunger’.” En Helen Graham y Jo Labanyi (eds.) Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity. Oxford: Oxford University Press, 1995: 237-45.
- Gubern, Roman. “El cine sonoro (1930-1939).” En Gubern, Roman; Monterde, José Enrique; Pérez Perucha, Julio; Rimbau, Esteve y Torreiro, Casimiro. Historia del cine español. Tercera Edición. Madrid: Catedra, signo e imagen, 2009: 123-179.
- _____. 1936-1939: La Guerra de España en la pantalla. Madrid: Filmoteca española, 1986.
- _____. El cine sonoro en la II República. Barcelona: Lumen, 1977.
- Guerra, Carles. “Un cine de situación.” *Nosferatu*, No. 52, Abril 2006: 4-10.
- Halbwachs, Maurice. The Collective Memory, Francis J. Ditter and Vida Yazdi Ditter (trans.) New York: Harper & Row, 1980.
- Haraway, Donna. “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective.” *Feminist Studies*, vol. 14, núm. 3, 1988: 575-599.

- Harvey, Sylvia. "Woman's Place: The Absent Family of Film Noir." En Ann E. Kaplan (ed.) Women in Film Noir. Great Britain: British Library Institute, 2005 [1978]: 35-46.
- Haskell, Molly. "The Woman's Film." En Thornham, Sue. Feminist Film Theory: A Reader. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999: 20-30.
- _____. From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies. Chicago: University of Chicago Press, 1974.
- Hatzmann, Hanna. "La memoria líquida. Imaginarios colectivos y sus interrelaciones con la historia familiar en la obra de tres documentalistas españolas." En Feenstra, Pietsie/Sartingen, Kathrin/Gimeno Ugalde, Esther (Hg.). Directoras de Cine en España y América Latina: nuevas voces y miradas. Wien: Peter Lang, 2013: 293-311.
- Herederó, Carlos F. "Historias de maquis en el cine español. Entre el arrepentimiento y la reivindicación." *Cuadernos de la Academia*, núm. 6, 1999: 215-232.
- Hernández Borge, Julio y González Lopo, Domingo I. "Las mujeres y la emigración." En Hernández Borge, Julio y González Lopo, Domingo L. (eds.). Mujer y emigración: una perspectiva plural. Actas del Coloquio Internacional Santiago de Compostela, 23-24 de noviembre de 2006. Santiago de Compostela, S. P.: Universidad de Santiago de Compostela, 2008.
- Hirsch, Marianne. The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust. Nueva York: Columbia University Press, 2012.
- _____. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* 29, No. 1, 2008.
- _____. "Surviving images: Holocaust photographs and the work of postmemory." *The Yale Journal of Criticism*, 14 (1), 2001: 5-37.
- _____. Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- _____. "Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy," en Bal, Crewe y Spitzer (eds.), 1996.
- _____. The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- Hooks, Bell. "Mujeres negras: Dar forma a la teoría feminista." En VV.AA. Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
- Hopewell, John. "El corazón del bosque (Gutiérrez Aragón, 1979): Mist, Myth, and History." En Spanish Cinema: The Auteurist Tradition. Peter William Evans (ed.). Oxford UP, 1999: 164-176.

- Horkheimer, M. y Adorno, T. W. Dialectic of Enlightenment. Gunzelin Schmid Noerr (ed.) y Edmund Jephcott (trad.). Stanford, California: Stanford University Press, 2002.
- Huyssen, Andreas. "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia." *Public Culture*, Duke University Press, Vol. 12, No. 1, Winter 2000: 21-38.
- _____. Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia. New York; London: Routledge, 1995.
- Illouz, Eva. Saving the Modern Soul: Therapy, Emotions, and the Culture of Self-Help (1). Berkeley: University of California Press, 2008.
- Irigaray, Luce. Le corps-à-corps avec la mère. París: Editions de la pleine lune, 1981.
- Jameson, Fredrick. El giro cultural. Buenos Aires: Editorial Manantial, 2002.
- _____. "Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism." En Postmodernism. A Reader. Thomas Docherty (ed.) New York: Columbia U.P, 1993.
- Johnston, Claire. "Women's Cinema as Counter-Cinema." En Claire Johnston (ed.). Notes on Women's Cinema. London: Society for Education in Film and Television, 1973.
- Jordan, Barry y Rikki Morgan-Tamasunas. Contemporary Spanish Cinema. Manchester: Manchester University Press, 2001.
- Kaplan, Ann E. Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama. New York: Routledge, 2013 [1992].
- _____. Women and Film: Both Sides of the Camera. London; New York: Routledge, 2000 [1983].
- Kaplan, Caren. Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement. Durham: Duke UP, 1996.
- Kinder, Marsha. Blood Cinema: the reconstruction of national identity in Spain. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Kristeva, Julia. The Kristeva Reader. Toril Moi (ed.). New York: Columbia University Press, Toril Moi Ed., 1986.
- Kristeva, Julia y Goldhammer, Arthur. "Stabat Mater." *Poetics Today*, Vol. 6, No. 1/2, Duke University Press, *The Female Body in Western Culture: Semiotic Perspectives*, 1985: 133-152.
- Kuhn, Annette. Family Secrets. Acts of Memory and Imagination. London y New York: Verso, 2002 [1995].

- Labanyi, Jo. "Los fantasmas del pasado y las seducciones del psicoanálisis. El desencanto (Jaime Chávarri, 1976)." En Manuel Palacio (coord.). El cine y la transición política en España (1975-1982). Madrid: Biblioteca Nueva, 2011: 73-85.
- _____. "Entrevista con Emilio Silva." *Journal of Spanish Cultural Studies* Vol. 9, No. 2 July 2008, pp. 143-155.
- _____. "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War." *Poetics Today* 28:1 (Spring). Porter Institute for Poetics and Semiotics, 2007: 89-116.
- _____. "Historias de víctimas: la memoria histórica y el testimonio en la España contemporánea." *Iberoamericana*, Vol. 6, No. 24 (DIC. 2006): 87-98.
- _____. "History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period." En Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy. Ed. Joan Ramon Resina. Amsterdam, Netherlands: Rodopi, 2000: 65-82.
- Labanyi, Jo y Graham, Helen (eds.). Spanish Cultural Studies. An Introduction. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Labrador Ben, Julia María. "La maldad genera cuentos de hadas: análisis de la película de Guillermo del Toro *El laberinto del fauno*." *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*. Vol. 187-748, marzo-abril (2011): 421-428.
- LaCapra, Dominick. "Trauma, Absence, Loss." *Critical Inquiry*, vol. 25, N°. 4 (Summer, 1999): 696-727.
- _____. Representing the Holocaust: history, theory, trauma. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- Landsberg, Alison. Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture. New York: Columbia University Press, 2004.
- Lane, Jim. The Autobiographical Documentary in America. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002.
- Lazzarato, Maurizio y Antonio Negri. "Trabajo inmaterial y subjetividad." En Trabajo inmaterial. Formas de vida y producción de subjetividad. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.
- Lebow, Alisa. (ed.). The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary. New York, NY: Columbia University Press, 2012.

- _____. First Person Jewish. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2008.
- Lejeune, Philippe. “El pacto autobiográfico, veinticinco años después.” En Celia Fernández y M^a Ángeles Hermosilla (eds.). Autobiografía en España: un balance. Madrid: Visor: 2004.
- Lesage, Julia. “Women’s Fragmented Consciousness in Feminist Experimental Autobiographical Video.” En Diane Waldman y Janet Walker (eds.). Feminism and Documentary. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1999.
- Losilla, Carlos. “Emerge ‘otro’ cine español. Un impulso colectivo.” *Caimán Cuadernos de Cine*, Septiembre 2013, N° 19 [70].
- Lury, Celia. Prosthetic Culture: Photography, Memory, Identity. London: Routledge, 1998.
- Lytard, Jean François. La condición posmoderna. Barcelona: Planeta-Agostini, 1992.
- Mangini, Shirley. Memories of Resistance. Women’s Voices from the Spanish Civil War. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Marco, Jorge. Guerrilleros y vecinos en armas. Identidades y culturas de la resistencia antifranquista. Granada: Comares, 2012.
- Marsé, Juan. Si te dicen que caí. Barcelona: Ediciones Seix Barral, 1987.
- _____. Últimas tardes con Teresa. Barcelona: Seix Barral, 2016.
- Martí-Olivella, Jaume. “Historical Memory and Family Metaphor in Catalonia’s New Documentary School.” *Journal of Catalan Studies (JOCS)*. Anglo-Catalan Society, Electronic Journal, United Kingdom, 2014: 53-71.
- Martín Pérez, Sonia. “La representación social de la emigración española a Europa (1956-1975): el papel de la televisión y otros medios de comunicación.” Tesis. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Sociología VI, 2012. <<http://eprints.ucm.es/16157/1/T33837.pdf>>
- Maroto-Camino, Mercedes. Film, Memory and the Legacy of the Spanish Civil War: Resistance and Guerrilla, 1936-2010. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- Martínez-Carazo, Cristina. “Hola ¿Estás sola? De Iciar Bollain: otro discurso, otra estética.” *Letras femeninas*, Vol. XXVIII, No. 2 (diciembre 2002).
- Marx, Karl. “Emigración Forzada.” En Marx, Karl y Federico Engels (coord.). Imperio y Colonia. Escritos sobre Irlanda. Ediciones de Pasado y Presente, vol. 72, México 1979.
- Matji, Manuel; Oliver, Jos; Rubio Miguel. “Entrevista con Víctor Erice.” En Ángel Fernández-Santos y Víctor Erice (eds.). El espíritu de la colmena (guión cinematográfico). Madrid: Elías Querejeta, 1976.

- Mayne, Judith. The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- McDowell, Linda. Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas. Pepa Linares (trad.). Madrid: Cátedra, 2000 [1999].
- McGilligan, Patrick. Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light. New York: Harper Collins, 2003.
- Mignolo, Walter. La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa, 2007 [2005].
- Medina, Elena. Cine negro y policíaco español de los años cincuenta. Barcelona: Laertes, 2000.
- Minister, Kristina. "A feminist frame for the oral history interview." En Sherna Berger Gluck and Daphne Patai (eds.). Women's Words: The Feminist Practice of Oral History. London: Routledge, 1991: 21-42.
- Molinero, Carme. "¿Memoria de la represión o memoria del franquismo?" En Santos Juliá (dir.). Memoria de la guerra y del franquismo. Madrid: Taurus, 2006: 219-246.
- Monterde, José Enrique. Veinte años de cine español (1973-82). Un cine bajo la paradoja. Barcelona: Paidós, 1993.
- Montero Díaz, Julio. "El franquismo: del esplendor a la crisis final (1959-1975)." En Javier Paredes (coord.). Historia contemporánea de España (siglo XX). Barcelona: Ariel Historia, 1998: 686-719.
- Montrelay, Michèle. L'Ombre et le nom. Sur La Feminite. Paris: Les éditions de Minuit, 1977.
- Moradiellos, Enrique. La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad. Madrid: Editorial Síntesis, 2000.
- Morcillo Gómez, Aurora. "Shaping true Catholic Womanhood: Francoist educational discourse on Women." En Victoria Loree Enders and Pamela Beth Radcliff (eds.) Constructing Spanish Womanhood: female identity in modern Spain, New York: State University of New York, 1999: 51-69.
- Moreiras-Menor, Cristina. Cultura herida: literatura y cine en la España democrática. Madrid: Ediciones Libertarias, 2002.
- Moreno Sardà, Amparo. "La réplica de las mujeres al franquismo." En Pilar Folguera (comp.). El feminismo en España: dos siglos de historia. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 1988: 84-110.

- Moreno-Nuño, Carmen. Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática. Madrid: Ediciones Libertarias, 2006.
- Moretti, Franco. The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture. London: Verso, 1987.
- Morris, Christopher. "The Reflexivity of the Road Film." En Figures of the Road: Deconstructive Studies in Humanities Disciplines. New York: Peter Lang Publishing, 2006: 147-170.
- Moyano, E. La memoria escondida: emigración y cine. Madrid: Tabla Rasa, 2005.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." En Leo Braudy y Marshall Cohen (eds.). Film Theory and Criticism: Introductory Readings. New York: Oxford University Press, 1999 [1975]: 833-844.
- Nash, Mary. Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil. Madrid: Taurus, 1999.
- Navarro Oltra, Guillermo. Autorretrato del estado II: El sello postal del franquismo, 2a edición. Santander: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015.
- Negri, Antonio y Hardt, Michael. Imperio. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. "La memoria del pasado como problema epistemológico." En Ulrich Winter (ed.). Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- Nichols, Bill. Introduction to Documentary. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
- _____. Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- _____. Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- Oliete-Aldea, Elena; Oria, Beatriz; Tarancón, Juan A. (eds.). Global Genres, Local Films. The Transnational Dimension of Spanish Cinema. London: Bloomsbury, 2015.
- Palomares, Cristina. The quest for survival after Franco: moderate Francoism and the slow journey to the polls. Portland: Sussex Academic Press, 2004.
- París Huesca, Eva. "La amnesia como patología social: subversiones del discurso médico." En Autoría femenina y tradición ginocriminal en el cine neo-noir español. Tesis. University of Massachusetts Amherst, 2015: 130-142.
- Payán, Javier. Las cien mejores películas sobre la Guerra Civil Española. Madrid: Cacitel, 2006.

- Paz, Abel. Anarquismo. Contra el estado franquista CNT 1939-1951. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2001 [1984].
- _____. Chumberas y alacranes (1921-1936). Barcelona: Medusa, 1994.
- Pérez, Jorge. “La ‘road movie’. Directoras españolas al volante: la ‘road movie’ como viaje de concienciación ética.” Gynocine. Teoría de género, filmografía y praxis cinematográfica. Barbara Zecchi (coord.), Zaragoza: Colección Sagardiana. Estudios Feministas, núm. 18, 2013: 129-159.
- Plantinga, Carl. Retórica y representación en el cine de no ficción. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- _____. “Caracterización y ética en el cine documental.” *Después de lo real (vol. I)*. *Archivos de la Filmoteca*, núms. 57-58, 2007: 46-67.
- Preston, Paul. The Spanish Holocaust. Inquisition and Extermination in Twentieth-Century Spain. Norton & Company, 2012.
- _____. El holocausto español. Odio y exterminio en la guerra civil y después. Catalina Martínez Muñoz y Eugenia Vázquez Nacarino (trads.). Barcelona: Debate, 2011.
- _____. The politics of Revenge: Fascism and the Military in 20th-century Spain. New York: Routledge, 2005.
- Primo de Rivera, Pilar y de Hereida, Sáenz. “Discurso de la Excma. Sra. D^a. Pilar Primo de Rivera y Sáenz de Heredia.” Derechos políticos, profesionales y del trabajo de la mujer. Madrid: Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado, 1961.
- Quílez Esteve, Laia. “Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional.” *Historiografías*, 8 (julio-diciembre, 2014): 57-75.
- Quintana, Ángel. “El nacimiento de otra forma de producir cine.” En Beatriz Comella Dorda. Filmar a pie de aula. Quince años de una experiencia docente en la universidad. Tarragona, Publicacions de la Universitar Rovira Virgili, 2013.
- _____. “Fernando León de Aranoa: Princesas y el realismo tímido en el cine español”. *Foro, Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*. Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda, No. 32, 2008: 251-263.
- Ramblado Minero, M. Cinta (coord.). Construcciones culturales de la maternidad en España: La madre y la relación madre-hija en la literatura y el cine contemporáneos. Alicante: Centro de Estudios sobre la Mujer y la Universidad de Alicante, 2006.
- Rams, Maribel. “Modelos familiares contemporáneos. *Tres días amb la família y 53 días de invierno*.” En Barbara Zecchi (coord.). Gynocine: teoría de género, filmografía y praxis cinematográfica. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2013: 281-300.

- Rascaroli, Laura. Personal Camera. Subjective Camera and the Essay Film. London; New York: Wallflower Press, 2009.
- Rascaroli, Laura y Mazierska, Ewa. Crossing new Europe: postmodern travel and the European road movie. London; New York: Wallflower Press, 2006.
- Reed-Danahay, Deborah, E. (ed.). Auto/Ethnography: rewriting the self and the social. Oxford and New York: Berg, 1997.
- Renov, Michael. The Subject of Documentary. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- _____. "Domestic Ethnography and the Construction of the 'Other' Self." En Jane M. Gaines, y Michael Renov (eds.). Collecting Visible Evidence. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999: 140-155.
- Richards, Michael. After the civil war. Making memory and re-making Spain since 1936. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- _____. A time of silence. Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- _____. "Terror and Progress: Industrialisation, Modernity, and the Making of Francoism." En Labanyi, Jo y Graham, Helen (eds.). Spanish Cultural Studies. An Introduction. Oxford: Oxford University Press, 1995: 173-182.
- Rimbau, Esteve. "Cuando los monos aún no eran como Becky (el documental catalán antes de 1999)." En Torreiro, Casimiro (ed.). Realidad y creación en el cine de no-ficción. Madrid: Cátedra, 2010: 11-31.
- Rodríguez Puértolas, Julio. Historia de la literatura fascista española, vol. 1. Madrid: Akal, 2008.
- Rosa, Isaac. ¡Otra maldita novela sobre la guerra civil! Barcelona: Seix Barral, 2007.
- _____. El vano ayer. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- Rosenstone, Robert, A. El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Sergio Alegre (trad.). Barcelona: Ariel Historia, 1997 [1995].
- Ruido, María. "Souvenirs de la historia reciente. Entrevista con María Ruido." Por Carolina del Olmo. *Minerva 08*, junio 2008.
<<http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=246>>
- _____. "La representación de la violencia / la violencia de la representación: De Jack el destripador a Ciudad Juárez, pasando por la pantalla de televisión." II Congreso Estatal Fundación Isonomía. *Mujeres Jóvenes: ¿Los nuevos feminismos?*. Barcelona: Universitat Jaume I, 2006.

- _____. “Mamá, quiero ser artista!” En Precarias a la Deriva (ed.). A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina. Madrid: Traficantes de sueños, 2004: 259-267.
- Russell, Catherine. “Otra mirada.” En Después de lo real. Josep Maria Catalá y Josetxo Cerdán (eds.). *Archivos de la Filmoteca*. Núm. 57. Vol. 1. Valencia, 2007: 116-152.
- _____. Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video. Durham and London: Duke University Press, 1999.
- Sánchez Barba, Francesc. Brumas del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2007.
- Sarlo, Beatriz. Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. México: Siglo XXI, 2007.
- Selva, Marta y Solà, Anna. “Una nueva configuración de la cultura audiovisual: la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona.” *Quaderns del CAC*, núm.15, 2003: 87-91.
- Shaffner, Randolph P. The Apprenticeship Novel: A Study of the ‘Bildungsroman’ as a Regulative Type in Western Literature with a Focus on Three Classic Representatives by Goethe, Maugham, and Mann. New York: Peter Lang, 1984.
- Sibilia, Paula. La intimidad como espectáculo. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2008.
- Silva, Emilio y Macías, Santiago. Las fosas de Franco. Los republicanos que el dictador dejó en las cunetas. Madrid: Temas de Hoy, 2003.
- Silverman, Kaja. The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- Sim, Stuart (ed.). The Routledge Companion to Postmodernism. London and New York: Routledge, 1998.
- Sixirei Paredes, Carlos. A emigración. Vigo: Galaxia, 1988
- Smith, Paul Julian. “Pan’s Labyrinth.” *Film Quarterly*, Summer 2007, Vol. 60, No. 4
- Soto Carmona, Álvaro. “Estructura social. Relaciones laborales y huelgas.” En Historia de la España actual 1939-2000. Autoritarismo y democracia. Madrid: Marcial Pons, 2001: 195-224.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “¿Puede hablar el subalterno?” *Revista Colombia de antropología*. Vol. 39. Enero-Diciembre de 2003 [1988].
- Stam, Robert. Teorías del cine. Una introducción. Barcelona: Paidós Ibérica, 2010.

- Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy. Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad. Barcelona: Paidós, 1999.
- Steyerl, Hito y Maria Lind (eds.). The Green room: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art. Sternberg Press, 2008.
- Torreiro, Casimiro. “De tendencias y autores (La configuración artística del documental catalán contemporáneo)” y “*Nedar/Nadar.*” En Torreiro, Casimiro (ed.). Realidad y creación en el cine de no-ficción. Madrid: Cátedra, 2010: 33-59 y 186-189.
- _____. “¿Una dictadura liberal? (1962-1969)” En Gubern, Roman; Monterde, José Enrique; Pérez Perucha, Julio; Rimbau, Esteve y Torreiro, Casimiro. Historia del cine español. Tercera Edición. Madrid: Catedra, signo e imagen, 2009: 295-340.
- Torres, Rafael. Adiós mi España querida. Testimonios de los emigrantes españoles de los años sesenta y setenta. Historias del otro exilio. Madrid: La esfera de los libros, 2009.
- Torres, Xohana. Adiós, María. Vigo: La Voz de Galicia, Galaxia, cop. 2001 [1971].
- _____. Tempo de Ría. A Coruña: Espiral Maior Poesía, 1992 [1987].
- Townson, Nigel (ed.). Spain transformed: the late Franco dictatorship, 1959-75. New York: Palgrave; Macmillan, 2007.
- Truffaut, François. Hitchcock, Revised Edition. New York: Simon & Schuster, 1985.
- Tusell, Javier. Dictadura Franquista y democracia, 1939-2004. Historia de España, XIV. Barcelona: Crítica, 2005.
- Vallejo, A. (2007). “La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental.” *Doc Online.* Nº 02, Julio 2007: 82-106.
- Vernon, Katherine. “Reading Hollywood in/and Spanish cinema: From trade wars to transculturation”, En Marsha Kinder (ed.), Refiguring Spain: Cinema/Media/Representation. Durham, NC: Duke University Press, 1997: 35-64.
- Vilà Valentí, Juan. “La aportación murciana al crecimiento poblacional de Barcelona.” En Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras. Vol. 17, No. 3-4, Curso 1958-59. Murcia: Universidad, Secretariado Publicaciones, 1959.
- Vilarós, Teresa. El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993). Madrid: Siglo XXI, 1998.
- Villapadierna, Ramiro. “¿Pero hubo alguna vez emigración?” *ABC*, 27 de marzo de 2005, pp. 50 y 51. <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-27-03-2005/abc/Sociedad/pero-hubo-alguna-vez-emigracion_201451818940.html>

- Virno, Paolo. Virtuosismo y revolución. Raúl Sánchez Cedillo, Hugo Romero, David Gámez Hernández (trads.). Madrid: traficantes de sueños, 2003.
- Weinrichter, Antonio (Ed.). La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.
- _____. Desvíos de lo real. El cine de no ficción. Madrid: T&B Editores, 2005a.
- _____. “Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción.” En Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo (eds.). Documental y vanguardia. Madrid: Cátedra, 2005b: 43-64.
- Wieviorka, Annette. L'ère du témoin. Paris: Plon: 1998.
- Williams, Linda. “Something Else besides a Mother: ‘Stella Dallas’ and the Maternal Melodrama”. *Cinema Journal*, Vol. 24, No. 1 (Autumn, 1984): 2-27. University of Texas Press.
- Winter, Ulrich (ed.). Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- Young, James. At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture. New Haven y London: Yale University Press, 2000.
- _____. “The Holocaust as vicarious past: Restoring the voices of memory to history.” *Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought*, 51, 1 (2002).
- Zecchi, Barbara. La pantalla sexuada. Madrid: Cátedra Feminismos, 2014.
- _____. “Gynocine,” 2011. <<http://www.umass.edu/gynocine/node/120/>>
- Zizek, Slavoj. “Bienvenidos al Desierto de lo Real.” *Hueso Húmero. Revista de artes y letras*. Nº 36, 2000. Lima: Francisco Campodónico F., Mosca Azul; dir.: Mirko Lauer, Abelardo Oquendo.