

El pasado es una puesta en escena: posmemoria e identidad en el documental y la ficción televisiva española actual

*The past is a staging:
postmemory and identity in the documentary and
current Spanish TV fiction*

Iván Gómez

Universidad Ramon Llull
ivangg@blanquerna.url.edu

RESUMEN

La relación entre memoria histórica y personal siempre ha sido un tema controvertido y poco pacífico. Historiadores, narratólogos e incluso neurobiólogos discuten sobre la mejor manera de acceder al traumático pasado que suponen hechos como la Guerra Civil o la posterior dictadura franquista en España. La producción audiovisual sobre esos años ha experimentado un auge en los últimos tiempos, fruto tanto de un interés por recuperar la memoria de los cada vez más mayores supervivientes, como de un legítimo intento por reescribir capítulos que algunos pretendían cerrados para siempre, cuando no directamente olvidados. La necesidad de fijar testimonios y sistematizarlos antes de que los protagonistas fallezcan ha animado proyectos muy diversos, acometidos en ocasiones por familiares directos de los protagonistas históricos. Nos referimos a series de televisión como *14 de abril, la República* (2011) o *La conspiración* (2012) y documentales como *El muro de los olvidados* (Joseph Gordillo, 2008), en donde el director francés trata de encontrar los restos de su abuelo, un maquis fusilado por la Guardia Civil en 1946; también a películas como *Nadar* (Carla Subirana, 2008), *Pepe el andaluz* (Alejandro Alvarado, Concha Barquero, 2012) o el cortometraje “Haciendo memoria” (Sandra Ruesga, 2005), integrado dentro del documental colectivo *Entre el dictador y yo* (2005). Estos productos establecen un modelo comparable con otros casos, como el argentino o el chileno, que han generado producciones, hasta cierto punto, similares. El objetivo del artículo es trazar un panorama de las diferentes aproximaciones a ese pasado traumático dibujadas por producciones actuales que pueden analizarse desde la perspectiva de la posmemoria, al tiempo que se hablará de las grandes estrategias de puesta en escena que estos productos usan para recrear

o acercarse a esos hechos pasados. Interesa saber en qué medida dichos recursos fílmicos refuerzan o desvirtúan, recuperan o inventan, según sea el caso, un pasado (in)accesible. Someteremos las películas a un análisis a partir de los conceptos sobre narración y autoficción, posmemoria, trauma e identidad. Pulsar el estado de la última de ficción televisiva y documental española nos permitirá también reflexionar sobre los procesos de mediatización del pasado, siempre afectado por los rigores e inexactitudes de la memoria personal y por el filtro que impone el dispositivo fílmico.

Palabras clave: Posmemoria; documental español; memoria histórica; televisión.

ABSTRACT

The relationship between historical and personal memory has always been a controversial and not peaceful issue. Historians, narratology experts and even neuroscientists discuss the best way to access the traumatic past that supposes events like the Spanish Civil War or Franco dictatorship in Spain. The audiovisual documentary production about these issues has experienced a boom in recent times as a result of an increasing interest in recovering the memory of the older survivors. It has been a legitimate attempt to rewrite chapters that some pretended to be closed forever, if not directly forgotten. The need to fix testimonies and systematize them before the protagonists die has encouraged very diverse projects, sometimes undertaken by direct relatives of the historical protagonists. We are talking about products such as *El muro de los olvidados* (Joseph Gordillo, 2008), where the French director tries to find the remains of his grandfather, a Maquis fighter shot by the Civil Guard in 1946. And also films like *Nadar* (Carla Subirana, 2008), *Pepe el andaluz* (Alejandro Alvarado, Concha Barquero, 2012) or the short film *Haciendo memoria* (Sandra Ruesga, 2005), integrated into the collective documentary *Entre el dictador y yo* (2005). The aim of the article is to analyze the staging mechanisms used by these documentaries to find out to what extent such film resources reinforce or distort, recover or create, as the case may be, an accessible past. We want to analyse the status of the last Spanish documentary production and think about how the past is mediated by these film resources and how it is always affected by the rigors and inaccuracies of the personal memory and by the filter imposed by the film device itself.

Keywords: Postmemory; Spanish documentary; historical memory; television fiction.

Contempla ese ser inmundo: ¡Su majestad la portera, la reina panderetona de la revolución! No han dejado un vecino en la calle.

Tomás Borrás, *La ciudad de los siete puñales*

1. El (renovado) interés por la (pos)memoria: los síntomas.

El escritor Robert Bevan considera que el significativo aumento del interés por los estudios sobre memoria histórica es consecuencia de los procesos de democratización que se han vivido en países con pasados traumáticos recientes. Esta idea parte de los estudios de Pierre Nora, quien se centra en la necesidad mostrada por los grupos minoritarios (o aquellos grupos calificados de forma algo difusa como “minorías”, ya sean étnicas, religiosas o políticas) de reivindicar un pasado sobre el que fundamentar algún tipo de visibilidad o protagonismo actual. Bevan estira de este hilo en su magnífico *La destrucción de la memoria* y centra su atención en la relación existente entre los intentos de aniquilación de minorías a lo largo del siglo XX y la destrucción de la arquitectura que estos grupos produjeron. Bevan y Nora creen que todo trauma histórico genera la necesidad de reflexionar sobre los procesos que interfieren en la construcción de la memoria histórica¹.

Sabemos que en España, como en tantos otros países, la cuestión de la memoria histórica no es pacífica. En los últimos veinte años, la cantidad de producciones de ficción televisiva y documentales que se han aproximado al fenómeno de la Guerra Civil española, la inmediata posguerra y el largo franquismo, ha crecido exponencialmente. Si durante los años ochenta y noventa este conjunto de temas parecía generar un interés más lateral o, al menos, tenían menos proyección pública, podemos afirmar que, a partir del año 2004 (fecha de la llegada al poder del PSOE

¹ Las ideas de Pierre Nora sobre la relación entre espacio y memoria fueron expuestas en *Les Lieux de mémoire*. El texto fue traducido al inglés para una edición de Columbia University Press que apareció en 1996. Pierre Nora y Robert Bevan reflexionan también sobre los procesos de espacialización de la memoria, algo fundamental en un país como el nuestro que sufrió los rigores de una Guerra Civil y en donde muchas víctimas de la misma yacen todavía en fosas sin localizar, o localizadas y nunca excavadas.

de José Luis Rodríguez Zapatero) el interés por la memoria se reactiva. Los motivos son muchos, y en otros lugares se ha dado ya buena cuenta de ellos². Sí nos gustaría decir que, además de las razones habitualmente aducidas para enmarcar este fenómeno de necesaria reactivación memorística, cabe citar el argumento del relevo generacional, especialmente importante cuando nos referimos a la posmemoria. Para la teórica Marianne Hirsch la posmemoria describe el conjunto de prácticas culturales a través de las que la generación posterior al trauma se relaciona con éste. Pero dicha posmemoria tiene, en las ideas de Hirsch, un aspecto concreto. No hablamos aquí de cualquier tipo de aproximación memorística al pasado sino que nos referimos a un proceso con un tipo especial de acercamiento basado en la necesidad del rescate y la lucha contra el olvido, tenga éste unas causas u otras. Esa recuperación tendría implicaciones experienciales, no sería el resultado de un trabajo realizado únicamente por historiadores expertos, y puede ser leída como una suerte de memoria crítica con las operaciones historiográficas anteriores. La cuestión teórica de fondo es controvertida. Algunos teóricos como Peter Novick niegan categóricamente que haya nada calificable como memorístico en la recuperación de un pasado que no se ha vivido de forma directa, y que dichos intentos de rescate ocultan una política de la memoria que se apropia del pasado como capital simbólico para establecer una agenda determinada de intereses que poco tienen que ver con el saber historiográfico. Dominick LaCapra, por su parte, no está de acuerdo con Peter Novick, ya que, a su entender, el componente experiencial puede bien estar presente en una recuperación memorística mediada por parte de un sujeto que no ha vivido la experiencia traumática. LaCapra aboga por un método que mezcle el psicoanálisis con la historiografía en la búsqueda de una aproximación más autoconsciente, reflexiva y crítica con el que enfrentarse a pasados traumáticos. En cualquier caso, el fenómeno de la posmemoria implica trabajar con segundas o terceras generaciones que encaran la tarea de recuperar unos hechos pasados traumáticos que no han vivido.

² Sin ánimo de ser exhaustivos citaremos los trabajos que hemos utilizado como referencia en este artículo. Sobre la recuperación de la memoria histórica en España: Sisino Pérez; Manzano, y Martín; Escudero.

En España, los hijos del *baby boom* son operadores y testigos de la Transición. Muchos de ellos son los padres de los nacidos entre 1975 y 1985. Estos últimos engrosarán las filas de jóvenes que vivirán la reactivación memorística a partir del año 2004; son los nietos, por tanto, de la generación que sí vivió y sufrió la Guerra Civil, quienes sentirán una necesidad acuciante de recuperar las memorias de sus mayores, en trance de desaparecer por razones biológicas. Por desgracia, si nos fijamos por un momento en el terreno político y no en la práctica ficcional, serán esos mismos sujetos postransicionales los que no podrán resistirse a utilizar, a veces, este rescate con el mayor electoralismo posible, enturbiando el debate público al obviar los auténticos motivos por los que es necesario rescatar y estudiar la historia del país. Sea por irresponsabilidad, ignorancia o puro tacticismo, la memoria histórica ha servido como arma electoral y argumento de venta de una serie de posicionamientos políticos que poco tienen que ver con el objeto que nos ocupa. No nos estamos refiriendo a los documentalistas que han trabajado el tema o los responsables de series de televisión, en donde suele haber menos electoralismo y más necesidad sincera de recuperación memorística, sino a quienes desde la trinchera política han esgrimido esa memoria como arma arrojadiza³.

También es necesario citar un detalle que consideramos importante. Antes de las disputadas y controvertidas elecciones del 2004, que gana el PSOE movilizándolo a muchos votantes jóvenes y a un electorado de izquierdas que llevaba dormido unos años y que sienten la necesidad de reaccionar ante un Partido Popular que gestionó los atentados de Madrid de la forma más irresponsable posible, ya existían síntomas de un interés renovado por la memoria del país. El 13 de septiembre de 2001 Televisión Española estrenó *Cuéntame cómo pasó*. La serie lleva en emisión desde entonces y ha generado muchos y variados análisis⁴; más allá de sus aciertos, errores y muchos vaivenes, como corresponde a una serie tan longeva y que ha pasado por tantas manos, es interesante pensar que fue, precisamente, con el cambio de

³ Esta condenable práctica política se explica por un contexto en el que el lenguaje de la sentimentalidad ha ocupado el espacio público. Sobre esta cuestión cabe consultar el ensayo de Davies.

⁴ Sobre *Cuéntame* se ha escrito mucho. Para lo que aquí nos interesa es imprescindible la consulta de García Pousa.

siglo y 26 años después de la muerte de Franco cuando se decide acometer esta ficción que, ya desde su inicio, está concebida como un repaso a la memoria emocional del país (sus temporadas siguen cronológicamente la historia de España desde finales de los sesenta). El estreno de la serie nos obliga a preguntarnos si obligatoriamente deben pasar unos años antes de acometer la revisión histórica de hechos traumáticos, o si, cuando menos, la distancia es una condición para poder valorar nuevamente ese trauma histórico.

La serie es también importante porque se hace en TVE, que con el tiempo participará, financiará o cofinanciará, promoverá o producirá por completo o en colaboración, una gran variedad de productos, documentales y de ficción, dedicados a la historia de España⁵. Por supuesto la valoración de estos productos ha provocado muchas controversias. La profesora Isabel Estrada, por ejemplo, compara *Cuéntame* con la serie catalana *Temps de silenci* y comenta que esta última, ya desde su título, adopta una postura más crítica con el pasado que *Cuéntame*, ficción que, para la autora, parece un ejemplo de revisionismo histórico de derechas⁶.

Así las cosas, *Cuéntame* parece profetizar a su manera lo que vendrá después. Y es que, si los años noventa estuvieron marcados a nivel mundial por la necesidad de reorganizar un mundo en el que la Unión Soviética había dejado de existir, los dos mil se iniciaron con una ración doble de historia televisada el 11 de septiembre de 2001. Ya fuese como reflexión de urgencia (las hubo de todo pelaje y condición) o con meditado tiempo de por medio, la idea de que la historia había reaparecido y de que la calma chicha vivida tras el fin definitivo de la Guerra Fría se

⁵ Algo que, en puridad, no ha dejado de hacer en ningún momento si bien lo ha hecho con intensidad variable. Sin la participación de Televisión Española no se entendería este proceso de recuperación de la memoria histórica. Cuestión distinta es la valoración ideológica que hagamos del contenido y el juicio sobre qué papel juega esta serie en el proceso de recuperación de la memoria del país. Sobre estas cuestiones se ha pronunciado Palacio.

⁶ En general el juicio que emite Estrada sobre la serie es negativo. Le achaca un tratamiento de los hechos históricos de finales de los 60 “poco conflictivo” y califica su visión como “edulcorada”. Podríamos discutir alguno de estos puntos pero no es el objetivo del presente texto. En cualquier caso la lectura de su artículo (2004) es obligada. Para estudiar el contexto industrial de la serie es imprescindible la consulta de Cascajosa Virino. La Dra. Cascajosa dedica el séptimo capítulo del libro referenciado a un análisis de la ficción televisiva española iluminador cuando se trata de valorar series como *Cuéntame*.

había acabado se impuso aquí y allá. A tenor de lo acontecido en los últimos años no parecía una postura desacertada. En ese contexto, y tras la mencionada victoria del PSOE de 2004, encontramos nuevos impulsos en el tratamiento de la memoria histórica. En septiembre de ese año se crea una famosa comisión interministerial presidida por la entonces vicepresidenta María Fernández Teresa de la Vega. La comisión pretendía estudiar el tema de las víctimas del franquismo, la Guerra Civil y la represión para determinar vías para su reconocimiento y rehabilitación. Los motivos por los que se creó no están del todo claros pero parece que influyó la necesidad de contentar a los socios del gobierno Zapatero, Izquierda Unida y Esquerra Republicana de Catalunya. La comisión acabó en nada, como suele ocurrir con estas escenificaciones, pero el debate se había abierto y tras muchos meses de idas y vueltas parlamentarias se aprobó la Ley 52/2007, de 26 de diciembre, “por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura”, conocida popularmente como Ley de la Memoria Histórica. Supuso, sin duda, un avance. La última ley sobre el tema databa de 1984⁷.

Por mucho que se tratase de una ley necesaria, imprescindible diríamos, ello no obsta para que las sospechas de electoralismo sean palpables. El PSOE no llevaba en su programa electoral, el presentado a las elecciones del 2004, mención alguna a esta ley. Pero una vez formado el gobierno, todo se activó. El año 2006 fue declarado Año de la Memoria Histórica. Y, como nos recuerda Isabel Cadenas Cañón, el escritor Isaac Rosa publicaba el 6 de julio de ese mismo año un artículo en el diario *El País* en el que se quejaba de ese supuesto año histórico que se inició, derivas parlamentarias obligan, en abril. Los reproches tenían que ver, básicamente, con los *memoriosos* que se habían subido al carro del recuerdo por motivos crematísticos (que, en política, podemos medir en votos, claro). Rosa también aludía a la inflación de productos memorísticos para acabar concluyendo que la sobredosis era inútil y síntoma de nuestros tiempos de comida rápida, sabrosa pero poco nutritiva.

⁷ Era la Ley 37/1984, de 22 de octubre, *de reconocimiento de derechos y servicios prestados a quienes durante la Guerra Civil formaron parte de las fuerzas armadas, fuerzas de orden público y cuerpo de carabineros de la República*.

La reacción de rechazo de la derecha española (PP básicamente) frente a las maniobras del PSOE fue en gran medida incomprensible. Y lo fue porque un manejo errático de la cuestión puede provocar más daño electoral que otra cosa, por mucho que no sea tema ideológicamente pacífico. Los argumentos que en ocasiones daba la oposición del Partido Popular para criticar la ley eran cambiantes y poco consistentes, e iban de lo económico (algo poco razonable pues las previsiones económicas de la ley eran tan elásticas como que sin dotaciones presupuestarias adecuadas la ley es poco más que una declaración de buenas intenciones) a lo histórico, con el tan traído y llevado argumento de que ese tema estaba cerrado y era mejor no removerlo. Pero desde la aprobación de la ley se ha removido y mucho. Quedarán para la posteridad, y para la historia del disparate político, muchas de las acusaciones y reproches que servidores públicos de muy variada condición se han hecho. La cantidad de muertos que se han tirado a la cara unos y otros daría para un recuento que podría superar hasta la cifra real de muertos de la Guerra Civil, porque el cinismo y la desmemoria se han convertido en las armas favoritas de quienes hacen electoralismo con este tema. Y esta es una de las preguntas que podríamos hacernos a partir de lo expuesto aquí: ¿realmente estamos recuperando la memoria de muertos, represaliados y desaparecidos, o acaso no estaremos construyendo una memoria conveniente, mal llamada histórica, para justificar una postura o pose adecuada en nuestros tiempos? ¿Ha sido efectivo el proceso de recuperación memorística? ¿Es posible criticar cómo se han hecho las cosas en los últimos años sin recibir la consabida acusación de revisionista, derechón, fascista o alguna otra lindeza por el estilo?

Citemos un ejemplo del estado actual de dicha recuperación y que cada cual juzgue si la anécdota es categoría. El miércoles 8 de mayo del 2019 aparece una noticia sobre la apertura de una fosa común del franquismo en el informativo de La Sexta del mediodía. La noticia se hacía eco de un hallazgo bastante macabro, y al que el tratamiento de la noticia dotó de las necesarias dotes de truculencia televisiva. Se había localizado el cuerpo de una mujer que fue fusilada por las fuerzas franquistas y que cuando fue asesinada llevaba escondido en el vestido, o donde fuera, el sonajero de su hijo. El hijo es muy mayor y está vivo; no recuerda la cara de su madre y lógicamente quisiera enterrarla en

un lugar decente. La noticia hizo cuanto pudo para convertir al sonajero en el protagonista de la historia. Los motivos, dónde la mataron, por qué, qué se había hecho para recuperar el cuerpo y cómo se pretendían mover los restos son preguntas que palidecen ante la presencia de un sonajero mucho más incorruptible que la propia carne y, parece ser, mucho más noticiable. Puede que la noticia diga algo más acerca del estado de nuestro periodismo que sobre la memoria histórica en sí pero bien podríamos considerar que es prueba del problema que nos acucia. De tanto atender a la truculencia de la muerte nos vamos a perder los motivos reales por los que las cunetas de España están sembradas de cadáveres. Así es como la derecha acumula argumentos en su batalla por dominar el relato memorístico. Si la infortunada señora de la noticia hubiese sido asesinada por unos milicianos incontrolados podríamos preguntarnos qué habría cambiado en el relato del periodista. Quizás nada o quizás no se habría dado la noticia. Quién sabe. Lo que intentamos decir es que con tanto sonajero por aquí y por allá uno ya no tiene tiempo de pensar en lo importante (elementos que requieren más tiempo de digestión, pero también de confección, qué duda cabe).

Antes de avanzar en nuestra argumentación cabría hablar no sobre la memoria, sino sobre la que, a todas luces, parece su condición previa: el olvido. Y en estos trances del olvido siempre sale a colación la Transición española. No se trata de evaluar el periodo en sí, porque otros se han ocupado con gran profusión y detalle sobre ello, sino de citar la imagen que desde nuestro tiempo se ha usado para justificar la inflación memorística. La instantánea a la que nos referimos es la de una Transición olvidadiza, muda ante el pasado y hedonista hasta sus últimas consecuencias. No es una cuestión pacífica tampoco, historiográficamente hablando. Pero una parte de la izquierda política española y del mundo académico califica la Transición como verdadero pacto de olvido⁸. Es evidente que podemos ponerle muchos peros a semejante afirmación y, sin entrar en el fondo del asunto, lo que sí cabe preguntar es quién tenía la responsabilidad de recuperar esa memoria histórica pero no lo hizo. La generación de Eduardo Haro-Ibars, Iván Zulueta, Nazario u Ocaña, por

⁸ Lo hace, por ejemplo, Isabel Estrada en el artículo citado anteriormente y, para reforzar su argumento, trae a colación el libro de Vilarós.

citar nombres importantes de la época, estaba llamada a recuperar la memoria que supuestamente enterró el pacto transicional. ¿Por qué no lo hicieron? Si ellos renunciaron, ¿quiénes somos nosotros para criticarles por ello? Es más, ¿por qué no se les pregunta/preguntó (algunos están ya muertos) por su fuga del terreno de la memoria? Teresa M. Vilarós aventura algunas posibles respuestas en su estudio *El mono del desencanto* y comenta que el proceso de reforma transicional responde “tanto al proceso psíquico descrito como a las demandas que el capitalismo tardío y las nuevas geopolíticas globales piden ya a partir de los años sesenta” (51)⁹. La última pregunta que cabe sobre esto es si realmente la generación actual (la de la posmemoria) ha podido emprender ese viaje para recuperar el pasado, precisamente, porque la generación anterior *olvidó* lo suficiente. Aquello que en neurobiología es un requisito para el correcto aprendizaje y para el mantenimiento de una cierta homeostasis, el olvidar, se convierte cuando hablamos de historia en un reproche, un insulto. No todas las generaciones están llamadas a recordar, y algunas no pueden permitirse el lujo de olvidar. En esa tensión constante vive la aproximación posmemorística.

A continuación nos disponemos a repasar algunos productos documentales y ficciones televisivas que recuperan aspectos traumáticos del pasado español. Estos productos están todos producidos y estrenados a partir del 2001. Analizaremos, a grandes rasgos, las estrategias dominantes de puesta en escena de estas creaciones. Hemos comparado productos de ficción televisiva y documentales por un motivo. Es cierto que se trata de aproximaciones de naturaleza muy distinta, en alcance, intención e incluso público objetivo; pero, precisamente por eso, resulta de gran interés la comparativa. ¿Las estrategias son similares a pesar de estar destinadas a mercados de consumo diferentes o, por el contrario, se trata de estrategias totalmente diferentes por la fuerza de estas cuestiones industriales? Además, hay que pensar en el papel que Televisión Española juega en este tablero, como entidad financiadora o cofinanciadora de series y documentales, y como ventana de exhibición. La hipótesis de partida es que los productos documentales han optado por estrategias de puesta en escena más arriesgadas, con recursos metaficcionales e incluso

⁹ Aquí cabría cruzar estas referencias con el imprescindible estudio de Labrador Méndez.

autoficcionales, en algunos casos. Las series de televisión, por su orientación industrial, han sido más ortodoxas en sus apuestas narrativas y visuales. Pero es imposible entender el riesgo asumido por películas como *Pepe, el andaluz* (2012), sin usar una mirada más amplia sobre el contexto y el ecosistema mediático, tan marcado por el papel de la televisión. De ahí la necesidad de incluir en el análisis productos de tan amplio espectro.

2. La poética de la ausencia: estrategias de (re)construcción del pasado.

Es hora de analizar cómo ese imperativo memorístico del que hablábamos (ese “recuérdalo tú y recuérdalo a otros”) se materializa en algunos productos documentales contemporáneos. Destacamos, en primer lugar, el film *Pepe el andaluz* (Alejandro Alvarado, Concha Barquero, 2012). Es una película de gran interés porque, sin usar fórmulas totalmente originales, invierte la posición discursiva habitual de los productos documentales que indagan sobre la relación existente entre sujetos y hechos históricos traumáticos (aquí, al hablar de trauma, nos referiremos a la guerra, el exilio, la muerte y la represión franquista posterior a la victoria del bando nacional). Uno de los directores, Alejandro Alvarado, protagoniza el film. Es el niño que aparece al principio de la historia. Su voz nos llega a través de una vieja grabación en la que el propio Alejandro canta una canción, la que acompaña a los créditos de una serie infantil, *Ulises 31*, muy conocida por la generación de niños nacidos alrededor de 1975 (Cadenas Cañón 186)¹⁰. La mención a esa serie, que adapta en clave de ciencia ficción la conocida *Odisea* de Homero, no parece casual. Como ya otros autores han hecho notar el tema de la vuelta al hogar del padre se corresponde con la búsqueda de ese progenitor ausente por parte de Telémaco, el hijo¹¹. Los directores de *Pepe el andaluz* utilizan la referencia para introducir un primer código de lectura

¹⁰ El propio director comentará después que nació en Málaga, en 1975. Cualquiera con más de 35 años y un poco de memoria seriéfila podría haberse acercado mucho a su fecha de nacimiento por la referencia citada.

¹¹ La importancia de la *Odisea* como modelo narrativo ha sido puesta de manifiesto por muchos autores. Para lo que aquí interesa, el análisis de Balló y Pérez nos parece pertinente y referencia suficiente si se quiere ahondar en la importancia intertextual de la cita del documental analizado.

que activa las alarmas intertextuales de un espectador más o menos atento. La referencia permite situar, mal que bien, la edad actual de Alejandro, el director, y refuerza el motivo central del documental, esa búsqueda, con término o sin él, que activa el relato. Pronto constataremos otra particularidad de esta producción. El abuelo desaparecido era franquista y su rastro se perdió en Argentina en los años cuarenta.

El documental se convierte en una indagación performativa que busca respuestas vagamente imposibles. Una gran parte de la información está perdida para siempre, oculta en la memoria de un fallecido. Me permitirán, y perdonarán, la referencia personal, pero no pocos de los que ahora rondamos la edad de Alejandro tuvimos abuelos que participaron en la Guerra Civil. Supongo que la pregunta *qué hiciste en la guerra abuelo* nos inquieta porque ya no tiene respuesta. Y cuando la pudimos hacer éramos demasiado pequeños o desconocíamos la magnitud del problema histórico de fondo. No pocos abuelos, el mío incluido, no hablaban nunca de la guerra, ni de lo que hicieron o dejaron de hacer ni sobre lo que otros les hicieron. El mío, como el de Alejandro, luchó en el bando nacional. Se recorrió la península de punta a punta, desde África hasta el frente del Ebro, en el que ya no luchó. Esos datos los he rescatado de aquí y de allá, deduciendo, por ejemplo, que mi abuelo integró alguna de las columnas de Yagüe en el Ebro que quedaron en la retaguardia. El abuelo de Alejandro era sargento de regulares en las tropas franquistas, como el mío, pero sus destinos difieren una vez acabada la guerra. El sujeto ausente de *Pepe el andaluz* abandonó a la familia que tenía antes de la guerra para juntarse con la abuela de Alejandro, María. Pepe fue detenido tras la guerra por robo y pasó tres años preso. El último año trabajó como mano de obra esclava en la construcción del pantano de Buitrago de Lozoya, en Madrid; compartió infortunio con presos del bando republicano a quienes la derrota y la represión franquista abocó a la prisión. Mi abuelo, por el contrario, sobrevivió a la guerra y continuó con su carrera de militar profesional. Acabó como oficial. Estaba orgulloso de serlo y de haber ganado la guerra. Eso lo sé. El abuelo de Alejandro se perdió en los huecos de la historia; el mío estaba convencido de haber hecho historia, aunque bien puede ser que las memorias de ambos nietos (director y servidor) permanezcan incompletas, insuficientes y desvalidas por no saber, por ese

ansia nunca colmada de relato cierto que tenemos al cruzar la memoria personal con un hecho histórico traumático. Por ello *Pepe el andaluz* necesita poner en escena al documentalista, que se erige en protagonista, inquiere, se adentra en los terrenos de la autorrepresentación y el film performativo, hasta encontrar la tumba de su abuelo.

El sujeto enunciador necesita instituirse como objeto visto dentro de la película, como protagonista de la historia de búsqueda porque, a su juicio, es el modelo que mejor responde a la necesidad de recuperación que siente una parte de esa generación de la posmemoria. Bucear entre viejas fotografías en blanco y negro está muy bien, pero la verdadera historia de *Pepe el andaluz* está en quien mira, no en lo que es mirado; falta significado por las demasiadas ausencias y huecos que plantea el relato.

Este acercamiento a la autoficción, o al menos a la autorrepresentación, es una estrategia que encontramos en otros productos similares. Está en el cortometraje *Haciendo memoria* (Sandra Ruesga, 2005), que forma parte del documental colectivo *Entre el dictador y yo* (2005). Sandra Ruesga utiliza filmaciones y fotografías en las que aparece de niña para activar el relato. Unas llamadas telefónicas a sus padres sirven de excusa para preguntarles por qué, siendo ella niña, iban de visita al Valle de los Caídos. De fondo vemos imágenes de esas visitas. El padre se pone a la defensiva. No tiene muy claro por qué su hija le pregunta por esos viajes, intenta decir que iban porque lo tenían cerca y, con buen tono, eso sí, le dice que el Valle es historia de España y que da igual quien esté enterrado allí. La estrategia de puesta en escena es similar a la de *Pepe el andaluz*. La enunciación del problema parte de los fragmentos de memoria conservados, en forma de fotografías, vídeos familiares o grabaciones de voz. Sandra Ruesga se entera de que su abuelo paterno era “muy rojo” porque le tocó vivir la guerra en el bando nacional. Al parecer eso le vacunó. Sigue latiendo la pregunta sobre el papel que los abuelos jugaron durante la guerra y la posguerra. Esa pregunta, mucho más arriesgada y peligrosa (por la proximidad de los hechos investigados) es el centro de *El pacto de Adriana* (Lisette Orozco, 2017). El film no habla del caso español sino del chileno. El descubrimiento que hace Orozco sobre las relaciones que su madre mantuvo con los militares de Pinochet resulta traumático. Estamos ante otro documental del yo del que no

podemos decir que sea una autoficción pero que no renuncia a estrategias de autorrepresentación como pilar de su puesta en escena.

Otro caso de gran interés es *Nadar* (2008), de la directora catalana Carla Subirana. De los filmes citados aquí quizás sea *Nadar* el producto que más cerca estaría de la autoficción, tal y como la caracteriza Ana Casas o la describe Manuel Alberca. El documentalista, y autor de la obra, se convierte en creador/creado, en sujeto no sólo autorrepresentado sino protagonista frágil de una búsqueda sin término que permite hablar de un proceso de deconstrucción y reconstrucción identitaria. Proceso que no deja de ser visto con una cierta y prudente distancia. En algunos textos autobiográficos se asume sin más que la memoria puede ser un problema pero no se invalida la formulación del texto por este hecho. Simplemente se intenta calcular la distancia que media entre la realidad de los hechos históricos (sea eso lo que sea) y la recuperación textual de ese pasado personal que realiza el autor. El problema suele ser la distancia, no la propia forma narrativa. En los textos autoficcionales no es necesario asumir que la memoria puede ser un problema, porque se parte ya de una formulación ficcional a la búsqueda de alguna verdad sobre el yo, por lo que la distancia que media entre la realidad y su formulación narrativa acaba siendo una preocupación de segundo orden. *Nadar* parece oscilar entre ambos frentes narrativos. Contiene imágenes documentales y recreaciones ficcionales. Subirana opta por recrear y ficcionalizar lo que pudo ser verdad, y precisamente por ello no renuncia a encontrarla en algún fotograma. Da la sensación de que la autora necesita *visualizar* ese pasado de alguna manera.

En *Nadar* es el fusilamiento en 1940 del abuelo de Subirana el detalle biográfico que activa el relato. Una búsqueda más necesaria que nunca por cuanto la depositaria de la memoria del abuelo sufre alzhéimer y su memoria se borra poco a poco. *Nadar* comparte con *Pepe el andaluz* y *Haciendo memoria* un rasgo que, a nuestro entender, es consustancial a la autoficción: el entender la construcción de la memoria personal como algo altamente problemático y falible, cuando no un imposible ontológico. Pensemos en la doble búsqueda de *Nadar*. La autora indaga en el pasado familiar a través de los frágiles recuerdos de su abuela y también de los de su madre. Son tres generaciones de

mujeres de la familia intentando averiguar el motivo por el que fusilaron al abuelo. Pero todo ello no pasaría de anecdótico o de documental performativo al uso (la propia Subirana aparece en el documental y usa la metáfora de la natación para ilustrar esa búsqueda incesante, desesperada y, hasta cierto punto, fracasada) si esa construcción de la memoria pasada no sirviera, en parte, para ir construyendo el yo de la autora. La pregunta es de qué yo se trata. ¿Qué obtenemos al final? ¿Estamos ante un diario de búsqueda, autobiografía o autoficción audiovisual? ¿Qué parte de toda esa historia no se nos cuenta? ¿Todo lo que averiguó Subirana en su investigación está en la película? *Nadar* nos parece ejemplar en un aspecto esencial: conecta claramente la investigación del pasado con el problema de la identidad personal de la creadora. Los otros productos analizados lo hacen también, pero en *Nadar* esa conexión se aprecia como un elemento más fuerte.

Siempre está el riesgo de no asumir lo que es realmente la memoria, de erigir estos productos en un dogma memorístico. La memoria es frágil por naturaleza. *Haciendo memoria, Pepe el andaluz* y *Nadar* parecen asumirlo sin mayor problema. Comparten también un rasgo más importante si cabe. Los tres productos indican que la reconstrucción de ese pasado lleno de huecos, ausencias y silencios es algo necesario para que sus responsables (auténticos detectives del tiempo) puedan afirmar su yo y construir o reconstruir una parte importante de esa identidad personal dañada o incompleta por el pasado ausente. Se diría que sin ese pasado el equilibrio, la homeostasis, es imposible. Aventuramos que ésa puede ser la razón última de tanta indagación performativa¹². En un ensayo publicado póstumamente, Oliver Sacks habla sobre la memoria y analiza los estudios psicológicos de Frederic Bartlett realizados en los años treinta. Bartlett creía que “recordar no consiste tan solo en la reexcitación de innumerables rastros fijos, fragmentarios y sin vida. Se trata de una reconstrucción, o construcción, imaginativa, elaborada a partir de las relaciones de nuestra actitud hacia toda una masa activa de reacciones y experiencias pasadas y organizadas, y con detalles un tanto destacados que normalmente aparecen en

¹² Entendemos aquí el documental performativo tal y como lo describe Nichols.

forma de imagen lingüística. Así, casi nunca es algo realmente exacto, ni siquiera en los casos más rudimentarios de recapitulación mecánica, y tampoco tiene ninguna importancia que lo sea” (En Sacks 96). A partir de ahí neurocientíficos como Gerald Edelman han construido un complejo modelo de la mente en el que las percepciones se analizan como creaciones y los recuerdos como recreaciones y recategorizaciones. Invención y fragilidad parecen ser dos adjetivos que a menudo acompañan a la memoria. Y la memoria es un elemento central de nuestra identidad¹³. Los tres documentales aquí referenciados parecen asumir esto, de una manera o de otra, consciente o inconscientemente. Incluso utilizan la metáfora del fragmento como recurso narrativo. Lo hacen más *Pepe el andaluz* y *Haciendo memoria*, con sus grabaciones, fotografías, o conversaciones de teléfono, que *Nadar*. Esta última usa escenas recreadas para convertirlas en fragmentos de memoria. Todos los autores asumen que al pasado se accede encajando como se puede piezas de contornos imprecisos; montando, cinematográficamente hablando, esos fragmentos.

Por último, cabe citar la interesante apuesta de Gustavo Salmerón, el documental *Muchos hijos, un mono y un castillo* (2017), estrenado el 6 de julio de 2017 en el festival de Karlovy Vary. El director, situado al mismo tiempo delante y detrás de la cámara, sigue a su madre, Julita Salmerón, a través de una serie de falsas búsquedas que le servirán al director como excusa perfecta para retratar la historia de una familia, la suya. Las vértebras de la abuela, conservadas en una cajita, se convertirán en el falso motivo por el que Salmerón pretende filmar un documental, cuando su interés real se centra en el personaje de su madre, Julita, y en cómo ese personaje ha marcado a diferentes miembros de la familia. El director es consciente de que el documental familiar tiene tradición en nuestra filmografía. Aquí no es la casa

¹³ Estas ideas sobre la memoria pueden encontrarse en algunos estudios ya clásicos como el de Kandel y el de Edelman. También cabe citar una idea interesante de Rothberg, cuando el autor aboga por un modelo que entienda la memoria como algo no jerarquizado, menos competitivo que huya de la idea de suma cero en la recuperación de pasados traumáticos. Analiza técnicas como la intertextualidad o la fragmentación como forma de recuperar esos traumas pasados y defiende su indudable utilidad por encima de modelos más tradicionales basados en la búsqueda y establecimiento de una verdad definitiva.

de los Panero, ese desconchado escenario de *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976), sino un castillo familiar que queda atrás y del que son desahuciados, y en donde la familia ha vivido algunos de sus mejores momentos. Julita es a un tiempo personaje cinematográfico y persona real, como lo es su hijo Gustavo, que si bien ha dejado por escrito, con un deje provocador, que él buscaba la verdad con esta película, es consciente de los profundos desvíos identitarios existentes en este tipo de productos. Lo interesante de la película es que, al igual que hace *Nadar*, el rescate de una memoria personal perdida centra el discurso del film. La puesta en escena de la cinta de Salmerón opta por la filmación familiar y huye de la recreación, pero no así de esa retórica del fragmento vista en otros productos aquí comentados. Sí comparte con el documental de Subirana algunos recursos autoficcionales, mínimos si se quiere. Y no elude su naturaleza de producto posmemorístico. Salmerón sabe que la esquiva figura de la abuela, representada metonímicamente por esas vértebras fantasmáticas, es el elemento que activa la memoria de su madre. El acceso al tiempo de la Guerra Civil y la dura posguerra se produce de manera indirecta, a través de la mediación de la madre. Salmerón, al igual que Carla Subirana en *Nadar*, asume que el acceso directo es imposible, que la memoria es esquiva y el resultado de una construcción, más que de un rescate. Trabajar desde los márgenes del discurso del testigo es la estrategia que utilizan para aproximarse a ese pasado traumático que, como creadores, les persigue.

3. De la posmemoria a la desmemoria: problemáticas y conclusiones.

Hemos hablado de *Pepe el andaluz*, del cortometraje *Haciendo memoria*, de *Nadar* e incluso de *Muchos hijos, un mono y un castillo* como ejemplos notables de aproximaciones documentales al pasado traumático español desde el terreno de la posmemoria. Los hijos, nietos o descendientes de los protagonistas se erigen en la voz que busca e indaga en ese pasado o bien en agente provocador que activa la memoria de otro (el testigo-protagonista), a menudo frágil. Es el caso también de un producto ya lejano como *Muerte en El Valle* (Christina Hardt, 1996), en el que la autora y documentalista, nacida en Nueva York pero con

orígenes españoles, viaja al pueblo leonés El Valle para averiguar por qué la Guardia Civil asesinó a su abuelo en 1948. Tenemos algunos ejemplos más. *Tierra encima* (S. Morcillo, 2005), *Cosas raras que pasaban entonces* (F. Verdés y P. Baur, 2008) y el más conocido *Bucarest. La memoria olvidada* (A. Solé, 2008). Este último, como sabemos, es una indagación sobre un protagonista importante de la Transición española, el ya fallecido Jordi Solé Tura, filmado cuando el Alzheimer empezaba a causar estragos en uno de los padres de la Constitución española. En un iluminador artículo, Laia Quílez comentaba sobre esta generación de la posmemoria que “por la experiencia de vida y las marcas socio-culturales propias de la generación a la que pertenecen sus autores [...] constituyen por sí solos un bloque aparte dentro de la historia del cine documental sobre la guerra civil y el franquismo” (388). No podemos estar más de acuerdo. Ya no estamos ante la generación de la Transición, la que han estudiado con tanta profusión Vilarós o Labrador, sino que estamos ante una generación nacida en democracia que ha buscado una vía propia y diferenciada para indagar sobre ese pasado. De ahí la performatividad, la autorrepresentación e incluso la autoficción. No todos los productos se han hecho bajo estas grandes premisas. Subsiste el documental al uso, el modelo expositivo más clásico, y también una cantidad apreciable de ficción que se añade a esta ola memorística. Pero del análisis de los productos hasta aquí citados se deduce que una parte relevante de esa búsqueda y recuperación de la memoria personal e histórica se ha hecho bajo las estrategias que hemos ido describiendo. La postura ideológica de los productos, si bien no necesariamente explícita, se incardinaría en la izquierda. La recuperación memorística suele ser vista como antídoto claro contra el olvido que no pocos quieren imponer. Y aquí está uno de los dramas importantes del caso. Que la postura de Ruesga o Subirana choca frontalmente con el silencio de una cierta derecha y con la falta de interés que el franquismo, en general, tiene para una parte importante de la población. Esta generación de la posmemoria ha chocado con una generación de la desmemoria, integrada, esta sí, por gentes muy variadas y con una horquilla de edad mucho más amplia.

En España se ha asistido en los últimos años a la aparición de un revisionismo histórico de derechas que no ha escondido su voluntad de condenar abiertamente el periodo republicano que

va de 1931 a 1939, si contamos dentro del periodo los años de la Guerra Civil. El argumento central de este revisionismo ha sido el manido “cada bando tenía sus razones” y que el golpe militar de Franco, Mola y los demás conjurados, fue la consecuencia de un periodo de desorden que tornó el régimen republicano en algo ilegítimo e insostenible¹⁴. La derecha española, con el Partido Popular a la cabeza, siempre ha sido reticente, o directamente contraria sería más correcto decir, a aceptar que el golpe de estado de las tropas franquistas fue exactamente eso, un acto ilegítimo contra un gobierno legalmente establecido. La denigración del régimen de la Segunda República ha provocado una renovada legitimación del golpe del 18 de julio de 1936 (135). Para defender su polémica postura aducen que el régimen republicano había caído en el caos organizativo y utilizan como argumento una batería de problemas que se sucedieron en los años republicanos, como la conspiración de Sanjurjo y el intento de golpe de estado de 1932, la revolución de octubre de 1934, los problemas con Cataluña, las huelgas obreras, y la violencia política en las calles de Barcelona o Madrid. El desacuerdo es la norma cuando hablamos de estos hechos.

Un detalle no menor pero que suele olvidarse es que el problema actual de la memoria de los enterrados en cunetas no existiría sin una Guerra Civil cuyo relato esencial ni es pacífico ni está completamente fijado. La discusión de los últimos años se ha centrado en la necesidad o no de reabrir las cunetas y tumbas improvisadas donde yacen los cuerpos de los represaliados por el franquismo y, también, las víctimas de la violencia de la izquierda radical de la época. Éste ha constituido un primer problema, la nivelación de las víctimas de ambos bandos ha sido uno de los caballos de batalla de la derecha política española; en este caso la equiparación suele ocultar motivos espurios. Con la excusa de no remover el pasado la derecha política española ha negado la recuperación de la memoria de víctimas y represaliados del franquismo porque esto implicaría la necesidad de seguir indagando

¹⁴ Los principales exponentes a nivel divulgativo de este pensamiento revisionista han sido los autores Pío Moa y César Vidal, quienes han insistido en su papel como “desmitificadores” y paladines de una supuesta verdad histórica que ha sufrido, a su juicio, innumerables sesgos y agresiones por parte de los historiadores de izquierdas. El papel de Moa y Vidal como historiadores está más que en entredicho y han sufrido innumerables críticas por parte del mundo académico por el contenido de sus obras.

sobre el relato de la Guerra Civil y del largo periodo que se abre tras la derrota de la República. Cuando los elementos más radicales de esa búsqueda culpable de la desmemoria constataron la dificultad de frenar la actividad de los familiares que buscaban los restos de sus seres queridos, reforzó el relato de la equiparación, citando con recurrencia el oscuro suceso de Paracuellos del Jarama, en donde los represaliados eran militantes (aunque la militancia es un concepto muy laxo cuando hablamos de la Guerra Civil) de la derecha española de la época. Lo curioso de los últimos años, en donde esa generación más joven de la que hablábamos, bastante desmemoriada en términos generales, ha accedido a la política española, es la virulencia con la que se tiran a la cara los muertos de la Guerra Civil cuando ellos ni vivieron la época ni parecen querer ser depositarios de su memoria (a tenor de las lindezas que sueltan de vez en cuando no parece que se hayan preocupado demasiado por la historia del país).

Así las cosas, no es de extrañar que algunos autores anglosajones que conocen bien el caso español suelen atender más a los obstáculos que se le ponen a la memoria que a las oportunidades que el mercado cultural presenta. La prestigiosa hispanista Jo Labanyi, por ejemplo, ha calificado la cultura contemporánea española como “one big ghost story” (14). Esta metáfora puede ser adecuada pero no debería tapar lo importante, que la controversia está ahí y que una parte importante de la producción audiovisual de los últimos años que se centra en el problema de la memoria histórica lo hace desde el imperativo moral de la restitución de la dignidad de los olvidados¹⁵. Basta repasar algunos otros productos documentales de gran interés, como *Las fosas del silencio* (Montse Armengou, Ricard Belis, 2003), *Rejas en la memoria* (Manuel Palacios, 2004), o el más reciente *El silencio de los otros* (Almudena Carracedo y Robert Bahar, 2018), producido por El Deseo, la productora de Pedro Almodóvar, para darse cuenta de que la recuperación de la memoria es una preocupación creativa de primer orden en España¹⁶. Da la sensación de

¹⁵ Sobre los peligros de la “fantasmaticización” como categoría cultural y analítica véase Ribeiro de Menezes.

¹⁶ La lista de productos sobre la Guerra Civil, los presos del franquismo, los exiliados, los republicanos en Mauthausen, los españoles que participaron en la Segunda Guerra Mundial, el fenómeno del maquis, la justicia franquista, por citar algunos temas, no para de crecer. En los últimos premios Goya, los otorgados en enero del 2020 sobre producciones del año anterior, dos

que a veces se ha confundido el silencio (auto)impuesto, real, existente, entre los supervivientes o entre la generación de la Transición, y el silencio como metáfora de las muchas dificultades que encuentra la recuperación memorística y que, como categoría analítica, ha contaminado no pocos modelos y juicios sobre el tiempo actual. De la misma manera que tampoco puede confundirse la comercialidad necesaria en algunos productos con una banalización buscada que vendría a sumar fuerzas con la derecha revisionista. Las aproximaciones más populares al pasado demuestran que, hasta cierto punto, existe una normalización a nivel creativo de temas como la Guerra Civil (Ribeiro de Menezes 2014: p.116). Pero existen amenazas ciertas contra esta normalización.

Se nos permitirá acabar esta reflexión acudiendo de nuevo a la ficción televisiva. Fue una polémica con poca proyección pública, si se quiere, pero muy sintomática de lo que ha ocurrido en los últimos años. La serie de televisión *14 de abril. La República* fue producida por Diagonal TV para TVE y constaba de dos temporadas que retrataban a través de la historia de varias familias el tiempo que iba desde la declaración de la Segunda República Española hasta el 18 de julio de 1936. La primera temporada se emitió en 2011, pero la segunda ha tenido que esperar hasta 2019, bajo una dirección provisional y en constante interinaje de TVE, y con el gobierno del PSOE de Pedro Sánchez surgido de una moción de censura, para llegar a la pantalla. Pero lo sucedido con esta serie no fue único. La dirección de TVE, con gobiernos del Partido Popular, había guardado en el cajón varias series de temática similar valoradas en decenas de millones de euros (algunas estimaciones hablaban de 240 millones en total) y que trataban temas “polémicos”, como la Guerra Civil, el franquismo o el terrorismo de ETA.

De hecho en febrero del 2011 Ramón Moreno, portavoz del Partido Popular en la Comisión de Control Parlamentario de RTVE, criticó directamente a *La República* por reabrir, según él, viejas heridas (De Luna). Al producirse dichas declaraciones en sede parlamentaria sólo nos cabe deducir que dicha crítica era la

películas sobre estas cuestiones coparon muchas nominaciones y algunos premios; hablamos de *Mientras dure la guerra* (Alejandro Amenábar, 2019) y *La trinchera infinita* (Jon Garaño, José María Gomeza, Aitor Arregi, 2019).

posición oficial del Partido Popular en esa fecha, y nada parece indicar que esto haya cambiado. Además es importante recordar que la serie se autorizó y emitió en un primer momento bajo el gobierno del PSOE presidido por José Luis Rodríguez Zapatero. Es verdad que la crisis económica paralizó y alteró muchas producciones de TVE. Se dejaron de emitir algunas series ya rodadas porque la norma contable de la televisión obliga a contabilizar el coste de la serie una vez emitida, por mucho que esté ya pagada. Series importantes como *Isabel* o *Los misterios de Laura* vieron retrasadas sus emisiones, pero el caso es que estas alteraciones no supusieron una cancelación, por lo que la desaparición de la segunda temporada de *La República* llevó a no pocos periodistas a hablar de la “serie que silenció el PP” (Jabonero). La emisión del primer capítulo, el 24 de enero del 2011, cosechó un excelente 19,2 del *share*, sumando más de 4 millones de espectadores. El resto de capítulos puntuaron algo más bajo, pero la cuota de pantalla se mantuvo estable alrededor del 17% y la serie, de media, tuvo 3,5 millones de espectadores, lo que para un estreno de 2011 es una cifra más que respetable. Los números avalaban su continuidad, máxime si el resto de capítulos ya estaban rodados. El estreno de la segunda temporada estaba previsto para enero del 2012, pero a finales de 2011 las elecciones generales llevaron al PP al poder y a formar gobierno tras lograr una aplastante mayoría absoluta en las urnas. Ése, y no otro motivo, parece ser el que sentenció y relegó al olvido a la segunda temporada de la serie. De hecho, el responsable de TVE Fernando López Puig llegó a decir “No sé cuando, pero sí que la veremos en algún momento porque es un gran producto” (en Miguélez).

Otras series que sufrieron la misma suerte, como hemos comentado, han sido finalmente emitidas, curiosamente, con la llegada del PSOE de Pedro Sánchez al poder y los cambios acaecidos en TVE, como le ocurrió a la propia *La República*. Ocurrió con la miniserie *Tres días de abril* (Boomerang y TVE: 2010), centrada en los días cruciales del cambio de régimen y la declaración de la Segunda República (entre el 12 y el 14 de abril de 1931). Antón Reixa, productor de esta miniserie, comentó en su día que los responsables de TVE siempre participaron en las diferentes fases del producto y que quedaron satisfechos con el corte final, por lo que sospecha que la decisión de no emitir la serie en su momento proviene de la esfera política. Otro producto

similar que también se emitió tardíamente (el 7 de abril de 2019) es *La Conspiración* (Elías Querejeta PC, IDEM Producción, ETB y TVE, 2012), centrado en los últimos compases de la Segunda República, en la sublevación de Mola y Franco y en los efectos del levantamiento. La serie está coproducida por ETB, la televisión autonómica vasca, que sí la emitió en su día. TVE la metió en un cajón durante siete años. Hay más casos, como el de la miniserie *Volveremos* (Brutal Media, TV3 y TVE, 2011), sobre los soldados españoles republicanos que lucharon con la conocida compañía Nueve. También ha ocurrido igualmente con *El precio de la libertad* (BlogMedia, ETB y TVE, 2011), sobre la vida del militante de ETA Mario Onaindía. ETB la emitió pero TVE no lo hizo hasta el 21 de diciembre del 2018, tras siete años en el cajón de las series.

Hemos acudido a la ficción televisiva porque en televisión suelen estar en juego muchos millones de euros, por lo que los productos suelen buscar públicos más o menos amplios que justifiquen su producción y emisión. Ahí es donde la recuperación de la memoria histórica ha encontrado obstáculos con claras motivaciones políticas y también donde las estrategias de puesta en escena han sido más ortodoxas. Todos estos productos televisivos citados son interesantes, por unos motivos u otros. Pero asumen pocos riesgos narrativos y estéticos. Su vocación de producto de consumo y mayoritario ha pesado mucho en las decisiones que los creadores han tomado. Al final un documental puede ser algo muy minoritario mientras que TVE tiene una amplia cobertura y una fuerte repercusión mediática.

Hemos abierto el artículo con una cita a modo de provocación. Es de Tomás Borrás, autor profranquista, de derechas, que sobrevivió escondido en la embajada de Checoslovaquia en Madrid tras el estallido de la guerra, se fugó de la capital y acabó colaborando con la revista *Vértice* y escribió *Checas de Madrid* (1939) y *Madrid teñido de rojo* (1962), entre otros. Sus libros, ideológicamente muy marcados, son, no obstante, imprescindibles para entender qué ocurrió durante la Guerra Civil. Y es que si la derecha ha luchado como ha podido contra la memoria histórica, no es menos cierto que su recuperación también choca en ocasiones contra cierto sectarismo de izquierdas que es incapaz de tratar el pasado como lo que es, una reconstrucción que se mueve, huidiza a ratos, siempre sometida a una reescritura más

o menos interesada. La generación de la posmemoria, en la piel de los autores aquí explorados, parece haber entendido bien este detalle. Lo cual no impide que elaboren sus visiones desde posiciones ideológicas muy marcadas que luchan contra la desmemoria que siempre amenaza con ganar la partida.

Bibliografía

Alberca, Manuel. *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Málaga, Pálido Fuego, 2017.

Balló, Jordi; Pérez, Xavier. *La semilla inmortal*. Barcelona, Anagrama, 2006.

Bevan, Robert. *La destrucción de la memoria*. Valencia, La Caja Books, 2019 (edición original de 2006).

Cadenas Cañón, Isabel. *Poéticas de la ausencia. Formas subversivas de la memoria en la cultura audiovisual contemporánea*. Madrid, Cátedra, 2019.

Casas, Ana (comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, 2012.

Casas, Ana (ed.). *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 2017.

Casajosa Virino, Concepción. *La cultura de las series*. Barcelona, Laertes, 2016.

Davies, William. *Estados nerviosos. Cómo las emociones se han adueñado de la sociedad*. Madrid, Sexto Piso, 2019 (edición original de 2018).

De Luna, Manuel. “Las líneas rojas de TVE”, en *El Periódico*, texto de 18 de junio de 2017, accesible en <http://www.elperiodico.com/es/tele/20170618/lineas-rojas-tve-6103004>.

Edelman, Gerald M. *The Remembered Present: A Biological Theory of Consciousness*. New York, Basic Books, 1989.

Estrada, Isabel. “Cuéntame cómo pasó o la revisión televisiva de la historia española reciente”. *Hispanic Review*, vol.72, nº4, otoño 2004, pp.547-564.

Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York, Columbia University Press, 2012.

Jabonero, Daniel. "Cinco años de 'La República' en TVE: la serie que silenció el PP", en *Bluper*, texto de 24.1.2016. <http://bluper.elespanol.com/noticias/cinco-anos-la-republica-tve-serie-callo-pp>.

Kandel, Eric. *En busca de la memoria*. Buenos Aires, Katz, 2007 (edición original de 2006).

Labrador Méndez, Germán. *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid, Akal, 2017.

LaCapra, Dominick. *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006 (edición original de 2004).

Lobanyi, Jo. "Introduction: Engaging with Ghosts, or Theorizing Culture in Modern Spain". *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford, Oxford University Press, 2002, pp.1-14.

Miguélez, Xabier. "En algún momento veremos *La República*". *El Confidencial*, 6.09.16, accesible en http://www.vanitatis.elconfidencial.com/television/2016-09-06/fernando-lopez-puig-serie-la-republica-se-vera-tarde-temprano_1255693/

Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1997 (edición original de 1991).

Nora, Pierre. *Les Lieux de mémoire*. París, Gallimard, 1984.

Peter Novick. *The Holocaust in American Life*. Boston, Houghton Mifflin, 1999.

Martin, Jose A.; Escudero, Rafael. *Derecho y memoria histórica*. Madrid, Trotta, 2008.

Palacio, Manuel. *La televisión durante la Transición española*. Madrid, Cátedra, 2012.

Palacio, Manuel. *Histoire sociale de la télévision en Espagne*. Lyon, Le Grimh, 2019.

Pousa, Laura. *La memoria televisada. Cuéntame cómo pasó*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2015.

Quílez, Laia. “Memorias protésicas: Posmemoria y cine documental en la España contemporánea”. *Historia y Comunicación Social*, vol. 18, octubre de 2013, pp.387-398.

Reig Tapia, Alberto. “La derecha española y la Segunda República: Neofranquismo e historia”. *Cultura de la república. Revista de análisis crítico*, número 1, abril 2017, pp.129-148.

Ribeiro de Menezes, Alison. *Embodying memory in contemporary Spain*. New York, Palgrave MacMillan, 2014.

Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory*. Stanford, Stanford University Press, 2009.

Sacks, Oliver. *El río de la conciencia*. Barcelona, Anagrama, 2019 (edición original de 2017).

Sisino Pérez, Juan; Manzano, Eduardo. *Memoria Histórica*. Madrid, Libros de la Catarata, 2010.

Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid, Siglo XXI, 2018 (edición original de 1998).

Recibido: 27 de mayo de 2019. Revisado: 16 de julio de 2019. Publicado: 31 de julio de 2019. *Revista Letral*, n.º 23, 2019, pp. 142-167. ISSN 1989-3302.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi23.9458>



Este artículo ha sido publicado bajo una licencia [Creative Commons Attribution-NonCommercial 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/).