

La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil

Juan Francisco Gutiérrez Lozano e Inmaculada Sánchez Alarcón (Univ. de Málaga)

Resumen / Resum / Abstract

Los autores analizan el cine y la televisión no tan sólo como herramientas configuradoras de la memoria colectiva. El artículo presenta una selección comentada de los principales títulos cinematográficos y documentales sobre la guerra civil española. / *Els autors analitzen el cine i la televisió com a eines no només de difusió de la història sinó també, i sobretot, com a eines configuradores de la memòria col·lectiva. L'article presenta una selecció comentada dels principals títols cinematogràfics i documentals entorn la guerra civil española.* / *The article analyse cinema and television like a tool to construct commun memory. The article offers a selection of Spanish civil war' cinema and television titles.*

Palabras clave / Paraules clau / Key Words

Cinematografía, guerra civil española, historia social del cine, memoria colectiva, televisión. / *Cinematografia, guerra civil espanyola, història social del cine, memòria col·lectiva, televisió* / *cinema, spanish civil war, film social history, commun memory, television.*



1. Una de las principales apuestas de la temporada 2003-2004 de Televisión Española, la coincidente con el último gobierno del Partido Popular, fue la inclusión en horario de máxima audiencia de la serie documental titulada “Memoria de España”¹. A través de esta serie, con la coordinación de Fernando García de Cortázar, los directivos de la televisión pública estatal quisieron apostar por un género, el documental histórico, que ha tenido precedentes previos de éxito en la programación de algunas televisiones autonómicas. El exponente principal, sin duda, ha sido la televisión autonómica catalana, TV3, tanto por el número de producciones realizadas hasta el momento como por la calidad y por la persistencia de su ubicación en las parrillas de sucesivas temporadas. Se trata sólo de dos ejemplos que son claramente indicativos de que, en nuestros días, la televisión se configura como uno de los medios donde los miembros del grupo social encuentran elementos de refuerzo, de ejercicio común compartido para trasladar y activar la memoria colectiva.

1. El primer capítulo de *Memoria de España* se emitió el 3 de febrero de 2004 y obtuvo un 23,6 por ciento de cuota de pantalla, con una cifra media de espectadores de 4.606.000. En su estreno, fue el segundo programa más visto del día. La última emisión correspondiente a la temporada se programó el 12 de abril de 2004, registrando una cuota de pantalla del 21,4 por ciento y una media de 3.998.000 espectadores (Fuente: TN SOFRES, consultados en <http://www.tvinteligente.com>).

2. Y es que la Historia no se define únicamente a través de los acontecimientos políticos o económicos, pese a la importancia que se les ha atribuido tradicionalmente. La memoria, proyectada en el código colectivo que sirve para elaborar el conjunto de mitos sociales vigente, también es parte esencial del entramado que constituye el devenir histórico².

3. Entrelazada con el imaginario social, la memoria colectiva es, a su vez, proceso y producto de los significados generados en la acción comunitaria de los individuos integrantes del grupo social en cada momento histórico. La memoria, por tanto, se puede concebir como el resultado de una construcción y reconstrucción sucesiva por parte de los sujetos. Precisamente, este énfasis en el carácter social de la memoria ha dado nuevos bríos a los estudios de memoria popular e historia social³.

4. Esta “nueva memoria” ocupa un lugar muy relevante en las sociedades occidentales actuales. En este sentido, es importante la función que ejercen los medios masivos de comunicación, que ya no sólo median en el traslado del conocimiento de la realidad presente, sino que tienen un peso esencial en la reconfiguración del pasado⁴.

5. Teniendo en cuenta esta circunstancia, el estudio de las formas de recreación de la memoria a través del vehículo mediático podría adoptar diferentes formas. Sin embargo, en este sentido habría de destacar la ya mencionada importancia de la televisión y la incidencia del cine como una fuente esencial para la construcción del imaginario propio de las sociedades modernas. Y, sin embargo, no se trata de un objeto de estudio que resulte fácil de considerar en esta pretensión de determinar los mecanismos propios de la memoria colectiva. De hecho, los materiales originados por la actividad del cine y del resto de vehículos audiovisuales han sido muy poco utilizados en los estudios históricos. Por desconocimiento de las pautas que rigen su lenguaje específico, muy frecuentemente, los estudiosos se han limitado a considerarlos como una mera ilustración de las argumentaciones ya establecidas sobre la base de las fuentes escritas.

6. Por el contrario, la imagen, y el cine y la televisión, desde luego, refleja detalles de la vida cotidiana y también las ilusiones, los mitos que definen a las colectividades en una etapa determinada. Y esta función es aún más trascendente en la medida en que, sin exceptuar si quiera las películas con intencionalidad propagandística, que suelen revelar cuestiones que sobrepasan su objetivo original, se define como un valor que aparece en los materiales de formato audiovisual sin intención expresa de quien originalmente los elabora. Se trata, pues, de

2. El estudio de los mitos sociales como partes integrantes de la Historia es una tendencia iniciada ya por los miembros de la Escuela de Anales. Sin embargo, conviene destacar algún título más reciente entre los que también siguen esta corriente historiográfica. Véase, BOIA, L., *Pour une histoire de l'imaginaire*, París, Les belles lettres, 1998.

3. Para una aproximación a la evolución de la concepción de la memoria desde presupuestos individuales a enfoques más amplios que la equiparan con un ejercicio de construcción social, vid. VÁZQUEZ, F., *La memoria como acción social. Relaciones, significado e imaginario*. Barcelona, Paidós, 2001.

4. Como sostiene Andrew Hoskins, “However, in the late modernity, the collective is forged, or at least mediated, at a global level, if not a global ‘community’. Electronic connectivity is paramount in this era. Our sense of a collective past has been transformed. Rather than employing Shewartz’s dichotomy of ‘retention’ and ‘loss’, or that of ‘remembering’ and ‘forgetting’, our relation to the past is more appropriately considered in terms of its *mediation* and *remediation* in the global present (...) Compared to ‘old memory’, that is, before the time of our intensely visual culture, new memory occupies a new sphere of relevance” (HOSKINS, A. (2001), “New Memory: mediating history”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 21, nº 4, pp. 333-346).

elementos inherentes a las imágenes que no suelen apreciarse en los documentos convencionalmente considerados como fuente y que, por esta causa, resultan muy enriquecedores para el conocimiento del presente y del pasado⁵.

7. Considerando estos presupuestos, se ha elegido el cine y la televisión como instrumentos del estudio y, como acontecimiento que sirviera para ejemplificar de las formas de pervivencia del pasado, se ha tenido en cuenta un lugar de la memoria destacado de la historia de España reciente: la Guerra Civil. Precisamente, este conflicto armado, junto a los momentos históricos que lo jalonan (Segunda República, de un lado; Dictadura franquista y Transición política por otro) han actuado como factores constitutivos de las mentalidades y se han definido como mitos sociales de inusitado poder.

8. Una vez que se ha fijado el ámbito metodológico de este trabajo, hay que decir que el cine y la televisión utilizan ahora las fuentes orales como materia prima esencial para la construcción de sus relatos de carácter histórico. Sin embargo, el valor de este tipo de fuentes ya había sido contrastado en la bibliografía dedicada a la cuestión. La memoria oral de quienes vivieron la República y la guerra, los testimonios populares, fueron dotados de valor historiográfico coincidiendo con los años de la transición democrática. Fue en especial a raíz de la publicación de la obra del hispanista Ronald Fraser, *Blood of Spain*, titulada en castellano *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros. Historia oral de la Guerra Civil española*⁶, donde comenzó a privilegiarse la utilización de fuentes orales.

9. Otros estadios posteriores de nuestra historia contemporánea, como el exilio, la posguerra o la propia transición, se han beneficiado también de la influencia de esta corriente historiográfica que, al tiempo, supone la preocupación por una perspectiva distinta del pasado. De hecho, la Historia oral reclama la atención hacia sectores sociales o colectividades que no habían sido objeto de análisis o no con la dedicación necesaria. Además, este modelo se ha revelado como idóneo para esbozar el papel desempeñado por los individuos en distintos procesos políticos, económicos, culturales o comunicativos. Pero aunque el uso de fuentes orales se haya aplicado también otro tipo de estudios, sobre todo los acontecimientos traumáticos, como lo son las guerras, han supuesto una abundante utilización de la memoria oral como fuente para el conocimiento de sus procesos y consecuencias.

10. En concreto, el caso de la producción bibliográfica de este cariz sobre la Guerra civil española ha ofrecido una muestra variada de la diversa extracción de los informantes escogidos, según haya sido el enfoque propuesto. En líneas generales, los testimonios recogidos han procedido de miembros de distintos grupos políticos, o de combatientes. Algunos de estos testigos ocuparon una posición pública de primera línea durante la confrontación bélica o en periodos posteriores. En otros casos, sin embargo, no fueron representantes de fuentes institucionales, políticas o militares habituales los que prestaron su voz al trabajo histórico. En estos casos, se trataba personas anónimas de cualquiera de los dos bandos. Y un ejemplo de este tipo de uso de las fuentes orales ha sido el exilio y la memoria de los niños españoles emigrados en los años de la guerra. De hecho, éste ha sido otro de los asuntos sobre la Guerra civil más tratados por la Historia oral, con obras especialmente dedicadas al éxodo infantil a Rusia⁷.

5. Véase BURKE, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001, p. 37.

6. FRASER, R., *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros. Historia oral de la Guerra Civil española*, Barcelona, Crítica, 1979.



11. Los estudios sobre la transición política española han destacado la eliminación o erradicación de la memoria colectiva de los españoles como la condición necesaria para que dicho proceso político llegase a tener éxito. El olvido de la memoria traumática de la Guerra civil, que la Historia oral se ha encargado de recuperar de diversa forma, fue uno de los elementos fundamentales para asegurar dicho éxito, según algunas teorías políticas muy conocidas. Otros autores, en cambio, han sostenido que la razón del aparente “olvido” colectivo sobre el legado republicano hay que buscarla bien en una cuestión de cambio generacional, bien en una labor sistemática de las instituciones a favor de ese “pacto del olvido”⁸.

12. Sin embargo, además de la rehabilitación de la que está siendo objeto en los últimos años por quienes llevan a cabo una labor académica o investigadora, también hay que mencionar que muy recientemente son perceptibles signos que denotan un cambio en la concepción social de la que es objeto la memoria de la Guerra Civil en España. Sólo hay que citar unos pocos ejemplos: por una parte, se han creado asociaciones que tienen como fin la recuperación de esta memoria, como la Asociación para la recuperación de la memoria histórica, que con la celebración de un concierto de homenaje a los republicanos en Rivas-Vaciamadrid, en junio, y la organización de otra serie de actos con la denominación genérica de “Homenaje a la dignidad”, en agosto, se ha mantenido especialmente activa en el año 2004. Y tampoco hay que dejar de lado el apoyo oficial que están recibiendo las iniciativas que se están dando en este sentido, como la del Real Decreto aprobado el 10 de septiembre de 2004, por el que se procede a la formación de una comisión interministerial cuya tarea será la de elaborar un informe sobre los derechos reconocidos a las personas que, "por su compromiso con la democracia, fueron objeto de actuaciones represivas desde el inicio de la guerra civil hasta la plena restauración de la democracia"⁹, o la más reciente aún de rehabilitar la figura del presidente de la Generalitat de Cataluña, Lluís Companys, ejecutado por el régimen de Franco en 1940.

13. Y, por supuesto, hay que tener en cuenta la irrupción pública del pasado a través de los grandes medios de comunicación. El cine, de manera más minoritaria, y sobre todo la televisión, están ayudando a desempolvar viejas historias, y cuestiones dolorosas como la de las fosas comunes de los asesinados por la represión franquista, que, además, aparecen como jugosas para atraer la mirada de los espectadores.

14. Utilizando muchas veces estos medios audiovisuales como vehículos preferentes, la investigación de la memoria, y su casi exaltación pública en muchos casos, ha motivado que la atención histórica, alejada o no de los parámetros académicos habituales, haya venido pareja en ocasiones a un exacerbado interés popular que ha sabido aprovecharse de este tirón de la llamada “nueva historia”. Como sostiene Le Goff, el gran público ha mostrado síntomas de vivir obsesionado por el temor de una pérdida de memoria, de una amnesia colectiva, y ello ha

7. Véase, por ejemplo, DEVILLARD, M.J. et al., *Los niños españoles en la URSS (1937-1997)*, Barcelona, Ariel, 2001, o ALTED, A., NICOLÁS, E. y GONZÁLEZ, R., *Los niños de la guerra de España en la Unión Soviética. De la evacuación al retorno (1937-1999)*, Madrid, Fundación Largo Caballero, 1999.

8. Véase, entre quienes defienden la tesis de que el olvido se produjo de manera colectiva por el impacto de los recuerdos de la guerra, la obra de AGUILAR, P., *Justicia, política y memoria. Los legados del franquismo en la transición española*, Madrid, Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, 2001. De otro lado, Jacques Maurice sostiene que esta amnesia colectiva del pasado republicano vino antes por una imposición institucional que por una “necesidad” de evitar males pasados ya conocidos (Véase MAURICE, J., “Reavivar las memorias, fortalecer la historia”, en: CHAPUT, M.C. y GÓMEZ, T., *Histoire et Mémoire de la Seconde République Espagnole*, Nanterre, Université Paris X-Centre de Recherches Ibériques et Ibero-américaines, 2002).

encontrado “una grosera expresión en la llamada *mode rétro*, o moda del pasado, explotada descaradamente por los mercaderes de memoria a partir del momento en que la memoria se ha convertido en uno de los objetos de la sociedad de consumo que se vende bien”¹⁰.

15. En definitiva, al igual que en otras sociedades occidentales donde los sucesos traumáticos han jalonado su historia reciente, en España la guerra civil, el exilio, la posguerra, la Dictadura y la Transición política se han convertido en hitos fundamentales donde la nueva memoria audiovisual acude a alimentarse de imágenes y testimonios de sus protagonistas.

16. Pero, para emprender el estudio de las representaciones de las que han sido objeto estos acontecimientos en estos contenidos mediáticos, hay que tener en cuenta, primero, que el lenguaje audiovisual impone una formulación muy distinta de la información obtenida. De hecho, la selección de todo tipo de fuentes viene determinada por las características intrínsecas al medio. La identidad del productor y los destinatarios últimos para los que se concibe cada título, además de la disponibilidad de recursos documentales, son también factores fundamentales para definir los rasgos que adopta la memoria de estos acontecimientos en cine o televisión.

17. Está claro que el medio cinematográfico es el espacio narrativo que primero hay que tener en cuenta para evaluar cuáles son las tendencias que ha seguido la representación de este periodo de nuestra historia reciente, y sobre todo de la Guerra Civil Española, a través del vehículo audiovisual.

Ejercicios de memoria cinematográfica

18. La transición política supuso un cambio fundamental en la forma de mostrar los acontecimientos bélicos iniciados en 1936 a través del material cinematográfico producido en España. Sería largo profundizar aquí sobre el modo en el que la contienda aparece tratada en el cine anterior al cambio democrático. Sin embargo, una referencia significativa al respecto es el número de películas estrenadas y que se reseñan en la base de datos del Ministerio de Cultura. Según los datos obtenidos de esta fuente, las películas sobre la Guerra Civil Española producidas y estrenadas entre 1936 y 2004 y en las que se hace referencia a temas como la República, la causa republicana, la dictadura franquista o el propio general Franco suman un total de 253, en torno a un dos por ciento de la cifra total de títulos realizados en España durante este periodo.

9. Santos Juliá considera que esta iniciativa, con todo y sus implicaciones positivas, puede contribuir a confundir a las víctimas de la Guerra Civil con las del franquismo, lo que significaría un indeseable elemento de confusión en el proceso de recuperación de la memoria del periodo. Como conclusión, el historiador afirma lo siguiente: “Habrá que culminar la investigación de todas las violaciones de derechos humanos cometidas, sea cual fuese el móvil y el agente, durante la guerra y completar otra muy distinta -porque afecta sólo a aparatos de Estado: policía, tribunales civiles y militares, prisiones- de las violaciones cometidas durante la dictadura. Exigirán, las dos, un trabajo ímprobo, pero será la única manera de cumplir lo recomendado por la Constitución de Comisión cuando pedía, en términos más precisos que los empleados en la reciente nota del Consejo de Ministros, el "reconocimiento moral de todos los hombres y mujeres que fueron víctimas de la guerra civil así como de cuantos padecieron más tarde la represión de la dictadura franquista": éste es el único modo de contar toda la historia.”
JULIÁ, S., “Toda la historia” en *El País*, 19-9-2004.

10. LE GOFF, J., *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 178.



19. Sin embargo, aunque parezca escaso, el tratamiento cinematográfico del asunto no debe considerarse un fenómeno extraño. Tal como especifica Henry Rousso en su obra sobre la percepción del régimen de Vichy en Francia, entre 1944 y 1986, únicamente 200 producciones o coproducciones francesas se centraron en la guerra, la Ocupación o la Resistencia, o utilizan los años de la II Guerra Mundial como marco narrativo. En palabras del propio autor, entre estas producciones hay que incluir, además, “las obras alegóricas, las series destinadas al gran público y, desde 1976, las películas ‘X’”¹¹. Está claro que, si se compara con el reflejo cinematográfico del que ha sido objeto el acontecimiento más significativo de la Historia más reciente del país vecino, el número de películas sobre la guerra civil estrenadas en España no resulta tan chocante.

20. El ejemplo referido a Francia sirve para poner aún más de relevancia que, coincidiendo con las tesis mantenidas por los artífices de la Historia Social del Cine, la aparición de una determinada temática en una cinematografía nacional ha de ponerse en relación con la evolución de las circunstancias históricas y del clima social en ese país. De esta manera, y teniendo en cuenta la represión y la censura ejercidas por el régimen de Franco en España, o la percepción traumática de la que es objeto la vivencia de la II Guerra Mundial en Francia, por ejemplo, los datos relacionados con el tratamiento del que son objeto los acontecimientos considerados en las cinematografías de ambos países resultan una constatación tan notable como si de un número de títulos muy amplio se tratara.

21. Una vez establecido algunos datos generales que permiten evaluar el cine producido en España acerca de la Guerra Civil Española y el franquismo, hay que decir que entre las películas que se datan durante la Transición democrática, pueden destacarse algunos documentales en los que se emprendió una reflexión sobre la guerra. En general, se trata de material cuyos artífices se oponen radicalmente a los planteamientos comerciales y reivindican la libertad de expresión. En estas producciones de signo alternativo, la Guerra Civil es el referente temático, pero sobre todo la excusa para intentar recuperar una historia hurtada por el franquismo.

156

22. Uno de los primeros títulos referido de manera explícita a esta etapa de nuestro pasado anterior al régimen de Franco data de 1974. Se trata de *Entre la esperanza y el fraude* (1974), obra de dos estudiantes de periodismo, Bartolomeu Vilà y Joan Simó, que lo difunden desde el ámbito de la catalana *Cooperativa de Cinema Alternatiu*. Sin embargo, entre estas obras que optan por una reflexión histórica, hay que destacar sobre todo las de Basilio Martín Patino. Las pautas del documental reflexivo¹² se mezclan con la contestación política en los títulos que el director realiza en este periodo, *Canciones para después de una guerra* (1976), *Queridísimos Verdugos* (1977) o *Caudillo* (1977), todos sobre la represión ejercida por el régimen franquista.

23. Sin embargo, en el periodo inmediatamente posterior a la llegada de la democracia, son las películas de ficción sobre el tema de la guerra las que llegan a tener una difusión mayor entre el público y las que más influencia tienen, por tanto, en la percepción social del acontecimiento. Por una parte, es innegable que la ficción es un género que obtiene siempre una aceptación más generalizada que el documental. Pero también hay que tener en cuenta que el momento en el

11. Véase ROUSSO, H., *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1990, pp. 259-260.

12. Bill Nichols considera, de hecho, que desde finales de los años sesenta se desarrolla una nueva modalidad de representación documental “reflexiva”. El autor distingue manifestaciones más centradas en discutir las convenciones formales del género y otras que tienen como pretensión el cuestionamiento de los valores vigentes en el entorno. Véase NICHOLS, B., *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 93-114.

que se inicia la Transición política española no es precisamente el mejor ni siquiera para las películas financiadas por la industria, y mucho menos favorece la difusión de producciones más minoritarias como los documentales citados: para explicar esta situación decir solamente que, a las deficiencias de la política estatal desde la década anterior y durante los primeros años setenta¹³, se unen la censura estatal, que no se va a abolir oficialmente hasta noviembre de 1977, y la censura de mercado, que excluye todo producto apartado de las preferencias del público mayoritario.

24. En este contexto, al margen de excepciones como pueda ser el caso de *Dragon Rapide* (Jaime Camino, 1986), sobre el viaje de Franco de Canarias a la Península en los inicios de la sublevación militar, las ficciones sobre la Guerra Civil Española que obtienen mayor éxito de público se caracterizan por un planteamiento centrado en la intrahistoria del acontecimiento. Es el caso, por ejemplo, de *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984) o *La vaquilla* (Luis García Berlanga, 1985). La Guerra Civil española dejó de ser una confrontación con implicaciones ideológicas y vencedores y vencidos y pasó a mostrarse, en estas películas de mediados de los años ochenta, como un drama de implicaciones humanas que fue sufrido por unos y por otros en igualdad de condiciones.

25. La década de los años noventa no fue un periodo en el que el tratamiento de la contienda bélica iniciada en 1936 a través del cine fuera especialmente profuso. Evidentemente, influye en ello el estancamiento del número total de películas producidas en el país durante la primera mitad de la década¹⁴. Sin embargo, si se analiza todas las producciones de ficción sobre esta cuestión que se exhiben en España durante este periodo¹⁵, se constata la percepción definitivamente normalizada del acontecimiento a través del cine español, y, en correspondencia, también en el ámbito social en el que esas películas se difunden y en el que pretenden conseguir un número de espectadores suficiente para resultar rentables.

26. Por una parte, como en el caso de *Ay, Carmela* (Carlos Saura, 1990), *En brazos de la madura* (Manuel Lombardero, 1996) o *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998), el conflicto acaecido entre 1936 y 1939 se constituye en un marco que sirve para ambientar la narración y las relaciones que se establecen entre los personajes. Pero, además, también resultan significativos los tres títulos en los que la visión del conflicto que se recoge es la de los anarquistas: *Tierra y Libertad* (Ken Loach, 1994), *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996) y *Marisma* (Modesto González, 1997). En el comienzo de la democracia parecía inconcebible que el cine manifestara los conflictos que existieron en el bando republicano y que se concretaron en la represión de la que fueron objeto los anarquistas. Por entonces había que compensar cuarenta años de régimen franquista, y “desvirtuar” la imagen de los vencidos en la guerra civil no parecía la mejor manera. Si en 1996 Vicente Aranda pudo dirigir, por fin, una película basada en un guión que José Luis Guarner y él mismo ya habían concebido muchos años antes, pero que nunca pudieron hacer realidad, parece claro que las susceptibilidades ideológicas suscitadas por los acontecimientos acaecidos entre 1936 y 1939 habían dejado de ser tan trascendentes en la sociedad española de la década de los noventa.

13. Véase MONTERDE, J.E., *Veinte años de cine español, (1973-1992)*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1993, p. 29.

14. MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA. *Boletín Informativo. Anexo: cultura en cifras*, Madrid, 1990 a 1995.

15. Las producciones sobre el conflicto exhibidas en las salas de cine españolas durante los años noventa suman un total de diez largometrajes y un cortometraje. (Fuente: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. *Estadística de Películas Españolas y Extranjeras calificadas en España*. <http://www.mcu.es>; Fecha de Consulta: octubre 2004)



27. Pero, por mucho que el cine de ficción siempre haya tenido mayor difusión entre el público, es en las producciones documentales donde la recuperación de la memoria del acontecimiento se torna más visible, e incluso donde las fuentes orales se demuestran vivas como en ningún otro medio, aumentando por ello su capacidad inductora para el recuerdo. Sin embargo, también pueden reseñarse excepciones. Es el caso de largometraje de ficción como *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003), que, basada en el éxito literario de Javier Cercas, articula una parte importante de su argumento en torno a los recuerdos de tres personajes vivos que se interpretan a sí mismos en la película.

28. Dejando de lado excepciones como ésta, y aunque la importancia de este modo de representación en la industria cinematográfica nacional resulte todavía nimia, parece innegable que el tratamiento del que es objeto la guerra civil en los documentales se ve favorecido por el aumento del número de títulos de este género producidos y exhibidos en España en los últimos años. Entre todos ellos, *Extranjeros de sí mismos* (Javier Rioyo y José Luis López-Linares, 2000), recoge las entrevistas realizadas a soldados que fueron a luchar fuera de sus respectivos países: integrantes de las Brigadas Internacionales y de la infantería italiana que se alinearon al lado de republicanos y franquistas entre 1936 y 1939 y españoles que se unieron a los ejércitos de Hitler en su campaña en el frente soviético durante la II Guerra Mundial. Sin dejar de lado el valor de los testimonios incluidos en el documental, en un momento en el que la mayoría de quienes participaron en el conflicto como combatientes ha desaparecido, hay que destacar el impacto emocional y la cercanía con el espectador que logran Rioyo y López Linares en una película que adolece, quizá, de un exceso de didactismo, pero que también sabe atraer y entretiene.

29. Además de éste, también pueden reseñarse otros títulos recientes que han aportado los testimonios de otros protagonistas cuyos rostros y voces se han sumado a la construcción de la imagen fílmica sobre el conflicto español. *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001) utiliza una estructura narrativa clásica de planteamiento, nudo y desenlace, en la que, con la cronología de los acontecimientos como hilo conductor, se expone la peripecia de los niños republicanos llegados a la URSS con motivo de la guerra civil, ya septuagenarios, y que, en muchos casos, sólo pudieron volver a su país muchos años después. Por mucho que haya alguno que sobresalga sobre el resto por su vivacidad y su fuerza expresiva propias, ninguno de los testigos cuya aportación recoge Jaime Camino en el documental se muestra de manera personalizada al espectador: sus voces sirven únicamente para ilustrar y autenticar a la vez la argumentación del documental.

30. Entre la producción documental reciente realizada en España, se sitúan otros dos ejemplos que tratan sobre la guerra civil, y cuyo planteamiento contrasta claramente con el de la película de Jaime Camino. Por una parte, *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2001), que se centra en los republicanos que decidieron seguir combatiendo al régimen de Franco después de la guerra civil. Esta obra deja de lado cualquier argumentación y utiliza como único elemento conductor las declaraciones de los protagonistas. Evidentemente, se trata de una forma de destacar la importancia de los testimonios aportados como elemento central de la narración. Sin embargo, el hecho de que no parezca existir ningún orden aparente en la sucesión de los personajes a los que se coloca frente a la cámara, y la falta de recursos formales que aporten continuidad entre unas secuencias y otras, pueden llegar a dispersar la atención del espectador. Y mucho más cuando la mayoría de los receptores está acostumbrada al documental que, como en el ejemplo citado más arriba, se estructura a través de una voz omnisciente que se dirige al espectador para exponerle una argumentación sobre el mundo histórico ya previamente construida a través de su conocimientos o su memoria¹⁶.

31. Al contrario que los títulos realizados por Jaime Camino o Javier Corcuera, *La guerra cotidiana* (Daniel Serra y Jaime Serra, 2001) no se centra en personas que vivieron circunstancias excepcionales, como los niños emigrados a Rusia o los maquis. Muy al contrario, su finalidad es dar una visión en primera persona de la vida cotidiana durante la guerra civil. Para ello, esta película utiliza los testimonios de 22 mujeres de distinta condición social para mostrar distintas circunstancias que determinaban la vida durante el conflicto, la búsqueda de alimentos, los bombardeos y, al fin y al cabo, el miedo y el deseo de seguir sobreviviendo. De entre todos los títulos citados, *La guerra cotidiana*, presentada en la cuadragésimo sexta edición de la Semana Internacional de Cine de Valladolid, es, pues, el título que más valor da a los testimonios orales y con mayor eficacia los utiliza¹⁷.

La televisión y los documentales históricos

32. El imaginario colectivo más reciente sobre la Guerra Civil Española le debe más a la televisión que al cine, a pesar de la importancia del medio cinematográfico a este respecto en décadas anteriores. No es desdeñable, en lo que se refiere a su labor de reactivación de la memoria social o colectiva, la mayor capacidad de difusión de las emisiones televisivas.

33. Por supuesto, la televisión en España emitió programas que buceaban en la historia antes de la llegada de la democracia. Durante el franquismo, el empeño más grandilocuente fue el de *España siglo XX*, formada nada menos que por ciento cincuenta capítulos de una hora, con guiones elaborados por José María Pemán y Eugenio Montes¹⁸. Ya en la transición, a comienzos de los años ochenta, Fernando Rey presentó en TVE otro espacio similar titulado *Memoria de España*, lo mismo que el que también emitió la primera cadena pública estatal y que además también se ha difundido en soporte videográfico y en DVD durante la primera mitad de 2004. Después de estos primeros ejemplos, las series sobre historia se han ofrecido en distintos horarios, aunque desde la creación de los segundos canales públicos y la entrada en competencia televisiva con las televisiones privadas, las franjas de programación en las que se incluían estos contenidos han estado cada vez más alejadas de las horas de máxima audiencia, salvo lógicamente en canales especializados de pago.

34. La evolución de los formatos televisivos y la preocupación creciente por la preservación documental del material cinematográfico y de las imágenes en general ha hecho aparecer formatos distintos que han enriquecido los modelos clásicos a lo largo de las últimas décadas. Con motivo de los múltiples actos de conmemoración ocurridos en 1992, TVE produjo la serie

16. Bill Nichols define como de “expositivos” este tipo de documentales, cuyo primer referente importante son los títulos realizados por los directores de la Escuela Documental Británica durante los años treinta del siglo pasado. Cfr. NICHOLS, B., Op. Cit., pp. 68-72.

17. En el seno de la Historia oral, el valor de los testimonios de mujeres había sido ya la esencia de obras históricas impresas como las de VILANOVA, M., *Las mayorías invisibles. Explotación fabril, revolución y represión*, Barcelona, Icaria, 1996; BORDERÍAS, C., *Entre líneas: trabajo e identidad femenina en la España contemporánea. La Compañía Telefónica 1924-1980*, Barcelona, Icaria, 1993; o ROMEU ALFARO, F., *El silencio roto... Mujeres contra el franquismo*. S.I, F. Alfaro, 1994, esta última realizada a partir de la entrevista a un centenar de mujeres y documentada con fondos de archivos penitenciarios, entre otros textos. Vid. asimismo otros trabajos de la producción bibliográfica histórica a partir del recurso a entrevistas de sectores marginados en los ejemplos de MONJO, A. y VEGA MASANA, C., *Els treballadors i la guerra civil*, Barcelona, Editorial Empúries, 1986 o MONJO, A., *La CNT durante la II República a Barcelona: Líders, Militants, Afiliats*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona, 1993.

18. PALACIO, M., “La historia en televisión”, EN: *Ficciones históricas. El cine histórico español*, Cuadernos de la Academia, nº 6, 1999, pp. 137-150. Vid. p. 139.



Los años vividos, dirigida por Mercedes Odina, que revisaba la historia del siglo XX a través de las declaraciones de grupos generacionales de personajes relevantes que, década a década, iban narrando sus vivencias. Poco tiempo después, la serie dedicada a los años de la transición política, dirigida por Victoria Prego y Elías de Andrés, sufrió continuados retrasos en su emisión y tuvo que conformarse con un horario subalterno en la segunda cadena del Ente público, lo que provocó recelos entre la oposición política pero no evitó un gran seguimiento de público¹⁹. Y, como ya se ha dicho, TVE, ya controlada por el Partido Popular, anunció como uno de sus proyectos más señeros para la programación de 2003 la ubicación en horario de máxima audiencia de la Primera la ya citada serie *Memoria de España*, supervisada por el profesor García de Cortázar, vendedor masivo de títulos muy populares sobre la historia de España de corte liberal-conservador.

35. Pero, además de su inclusión en los canales de ámbito nacional, desde su inicio, también las televisiones autonómicas han recurrido a estos formatos documentales de contenidos históricos para subrayar el carácter identitario tanto de sus emisiones como, indirectamente, de sus audiencias. Sería muy prolijo el detalle de todas y cada una de las producciones históricas que se producen o difunden con esta intención, hayan estado o no dedicadas a tiempos recientes. Pero citemos, por ejemplo, el caso de la televisión autonómica andaluza, Canal Sur Televisión.

36. En sus inicios, uno de los espacios dedicados a la historia de la región fue “Memoria fiel”, serie de 13 capítulos de media hora de duración realizada por Godofredo Cobos en 1992. El repaso a la historia de Andalucía de varios siglos atrás se hacía a partir de hechos claves en el devenir de la comunidad, pero sin apelar lógicamente al uso de fuentes directas. Este recurso a los protagonistas directos de los acontecimientos como fuente prioritaria sí tenía una importancia relevante en otro producto de la RTVA más parecido a la serie llevada a cabo por Victoria Prego y Elías de Andrés en el ámbito nacional. Se trataba de “Andalucía de la Transición” (2000). El responsable de los 13 capítulos fue el realizador Nonio Parejo. Las dificultades de búsqueda de imágenes de la época se intentaron remediar en lo posible con las entrevistas realizadas a personalidades relevantes del periodo. El resultado fue un recorrido que va desde el despertar del andalucismo a comienzos del siglo XX hasta los últimos capítulos que reflexionaban sobre el desarrollo autonómico y la identidad andaluza en la actualidad.

37. Este formato basado en el uso de la historia oral en los productos televisivos ha sido atendido también por otras televisiones autonómicas como la valenciana Canal 9, que, sin embargo, se ha ocupado de acontecimientos o sectores sociales no tan destacados como los casos anteriores. La serie documental *Adés i ara* (emitida 2003 por Punt Dos, el segundo canal autonómico) recuperó la memoria oral valenciana por medio de las voces y narraciones de 125 ancianos; sus palabras a lo largo de los 26 capítulos de la serie han ayudado a plasmar los cambios sociales experimentados en la Comunidad Valenciana entre 1930 y 1980. En este y otros ejemplos, además de construirse un formato que renueva el género de documental etnográfico, se puede establecer una clara relación con la deriva del trabajo histórico y el estudio de la historia del presente y su trasladado a la audiencia televisiva.

19. CERDÁN, J., “Dos o tres conclusiones, desde el presente, sobre el binomio televisión/transición”, EN: *Área abierta*, Revista del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Universidad Complutense, nº 3, Julio 2002. (Vid. <http://www.ucm.es/info/cavp1/Area%20Abierta/AREA%20ABIERTA%203/investigacion.htm>; Fecha de consulta: abril 2003).

38. Pero, además de citar ejemplos como los anteriores, hay que decir que, dentro de las tres televisiones propias de las denominadas “comunidades históricas”, esto es, Cataluña, País Vasco y Galicia²⁰, ha sido la televisión autonómica catalana, TV3, la que se ha convertido en una de las principales cadenas en su apuesta por la utilización de las fuentes orales anónimas como recurso fundamental para la realización de productos televisivos documentales que apelan a la memoria de las audiencias.

39. Antes de evaluar el tratamiento que se ha dado a la guerra civil en sus producciones de no-ficción, sin duda, hay que destacar el considerable volumen de material financiado con recursos propios por parte de la cadena de televisión autonómica de Cataluña (Televisió de Catalunya, TVC). De todas maneras, resulta evidente que también hay un substancial porcentaje de todos los espacios documentales emitidos por la TVC que se adquiere en el extranjero. Según datos ofrecidos por el responsable de emisión de este tipo de espacios de la cadena, Jordi Ambrós, de las 1.398 horas de este género emitida en 2001, sólo un 13% fue de producción propia²¹. De cualquier forma, TV3 cuenta con espacios de producción propia muy consolidados y con una considerable aceptación por parte del público, como puede ser caso de “30 minuts”, uno de sus programas informativos más antiguos y de mayor prestigio²², o “Nous formats”. Lo mismo podría decirse de la permanencia casi continuada en la parrilla de Canal 33, el segundo canal de la TVC, de espacios elaborados también por los profesionales de la cadena, como “Terra” o “Tarasca”²³.

40. En definitiva, el caso de televisión autonómica catalana resulta una buena muestra de que se pueden incluir contenidos documentales en las televisiones españolas con pretensión de calidad y, además, con éxito de público. Sin especificar mucho más, se podría decir, por ejemplo, que la audiencia conseguida por algunos espacios documentales sobre la guerra emitidos por esta cadena ha sido mucho mayor que la del conjunto de todas las producciones de este género estrenadas en salas cinematográficas. Lógicamente, aunque mejorable, la atención que se le presta al documental por parte de esta emisora debe considerarse como una premisa básica para poder evaluar después los contenidos de este género centrados en la Guerra Civil Española que se han elaborado y difundido por parte de la TVC.

20. En este trabajo no se analizará la oferta de las televisiones autonómicas vasca y gallega.

21. Ponencia presentada en el I Congreso de Documental celebrado en el marco del Festival de Cine Español de Málaga en 2001.

22. “30 minuts” se emite en TV3 desde 1985. Ajustados al tradicional concepto de información televisiva, los reportajes elaborados por los integrantes del equipo de este programa suelen estar planteados, lógicamente, para suscitar el interés del público catalán con temas propios de su entorno, pero también tratan cuestiones internacionales. Esto ha permitido a “30 minuts” ganar un considerable prestigio entre los espacios del mismo tipo producidos por las televisiones de otros países. El décimoquinto aniversario de este espacio suscitó la publicación de un libro en el que, además de las aportaciones de su principal responsable, Joan Salvat, y de otros miembros del equipo en diferentes épocas, se recogen también breves resúmenes de los trabajos elaborados y difundidos hasta ese momento. Vid. VV. AA., *Darrere la càmera. Quinze anys de 30 minuts, 1984-1999*, Barcelona, TV3 / Portic, 1999.

23. En Canal 33 se incluyen espacios documentales que responden a un concepto sociológico, pensado para dar a conocer cuestiones relacionadas con la cultura popular de las áreas de lengua catalana. Con ciertos matices que los diferencian entre sí, a esta definición responden “Tarasca”, que ha tenido una permanencia casi ininterrumpida en la programación de este canal desde 1995, y “Terra”, con cuya cabecera se han producido cuarenta documentales entre 1999 y 2003.

La memoria de la guerra civil y de la historia reciente en las últimas producciones documentales televisivas de la Televisió de Catalunya

41. A lo largo de sus veinte años de existencia, la televisión catalana ha financiado y emitido un total de cuarenta y una producciones que tratan sobre la Guerra Civil Española o el franquismo, según se reseña en la base de datos de su archivo²⁴. Entre todos estos contenidos, cuyas fechas de emisión se extienden entre octubre de 1984 y marzo de 2003, hay treinta y dos de ellos en los que el conflicto acaecido entre 1936 y 1939 constituye el referente único o se define como uno de los temas de mayor importancia.

42. Concretando más, en 2002, por ejemplo, TV3 programó cinco emisiones semanales en las que se incluyeron documentales realizados por sus servicios informativos, con el título *Franquisme: oblidar o recordar*. El objetivo expreso por parte de la cadena para estos cinco espacios fue el de “sacar a la luz hechos silenciados durante más de medio siglo”, por culpa de “un pacto tácito de olvido del periodo de la guerra y de sus efectos”²⁵. Pero, además, esta serie tuvo como preámbulo el impacto social de un documental elaborado por el equipo de “30 minuts” que se emitió en dos partes durante el mes de enero del mismo año 2002, *Els nens perduts del franquisme*, en el que se tratan las situaciones sufridas por miles de niños hijos de republicanos al final de la guerra, y que ha propiciado, incluso, la publicación de un libro sobre el asunto²⁶.

43. Evidentemente, no se puede desechar la respuesta obtenida de los espectadores por estas y otras emisiones como una de las principales causas por las que la TVC ha canalizado un esfuerzo tan considerable en la producción y difusión de reportajes y documentales sobre la Guerra Civil Española. Sin embargo, también hay que tener en cuenta la importancia del conflicto y su impacto en el imaginario colectivo de los catalanes como una de las causas que ha motivado a los profesionales de la emisora de televisión autonómica a prestar su atención a este acontecimiento.

162

44. Resultan muy significativas al respecto las opiniones de Felip Solé, responsable principal de “Tarasca” y “Terra”, en los que se han incluido respectivamente uno y cinco episodios centrados en la guerra civil. Este realizador es artífice también de una serie de seis capítulos sobre el conflicto en Cataluña, *Zona roja*, de emitida en el año 2003 en la televisión catalana, y de la que se han preparado tres capítulos sobre la guerra en Valencia y dos en Baleares para su difusión en 2004: “Lo que ocurre en Cataluña durante estos años, -guerra y revolución, éxodo masivo...-, resulta especialmente impactante para sus poblaciones. Incluso cuando hemos tratado temas de los años setenta u ochenta nos hemos encontrado con secuelas de la guerra. Muchos de sus protagonistas, sobrevivientes afortunados de mil infortunios, han participado activamente en la historia reciente. Ahora, cuando ya tienen edades avanzadas, entre ochenta y noventa años de media real, muchos empiezan a escribir sus experiencias. Las editoriales, por lo menos en Cataluña, en este momento editan libro tras libro”²⁷.

24. La ayuda prestada por parte de los integrantes del Departament de Documentació de la TVC y, muy especialmente, el apoyo de la Jefe de la Videoteca, Imma Panyella, ha resultado fundamental para la culminación de este trabajo.

25. Estas emisiones se completaron con *Veus ofegades. Cartes d'un exili a França*, sobre los exiliados republicanos catalanes, y dos capítulos de la serie *El Maquis, la guerra silenciada*. Vid. Archivo de programas de TV3 (Vid. <http://www.tvcatalunya.com/arxiu/>; Fecha de consulta: Diciembre 2002).

26. VINYES, E., ARMENGOU, M. y BELIS, R., *Los niños perdidos del franquismo*, Barcelona, Plaza & Janés, 2002.

45. Pero, además del volumen del material producido, también es preciso evaluar cuáles son los rasgos principales que adopta la representación de la Guerra Civil Española a través de los documentales realizados por los profesionales de la TVC. Por una parte, es preciso detallar que gran parte de los títulos, un total de veinticuatro, se ha incluido en espacios fijos en la parrilla de programación. Más concretamente, son los profesionales de “30 minuts”, responsables de siete contenidos sobre esta cuestión, y los de “Terra” los que más han contribuido al reflejo de Guerra Civil Española que se ha dado en la TVC. Entre el resto de los espacios, hay que destacar otros títulos elaborados y difundidos de manera autónoma. La labor de Maria Dolors Genovès, jefa de reportajes especiales de la cadena, ha sido muy notable en lo que se refiere al reflejo de la guerra civil. De hecho es la responsable directa de cinco documentales centrados en el conflicto o en sus consecuencias emitidos por la televisión catalana: *In Memoriam* (1986), *Operacio Nikolai* (1992), *Sumarissim 477* (1994), *L’Or de Moscou* (1994) y *Cambó* (1996), que, aunque se centra en la figura del político catalanista, Francesc Cambó, en su segundo episodio trata de manera considerable la cuestión de la guerra por las implicaciones del protagonista en el conflicto.

46. Pero, además de su importancia cuantitativa entre todos los contenidos documentales producidos por la televisión catalana al respecto, los títulos producidos por Maria Dolors Genovès también sirven para ilustrar cuáles son algunas de las características más importantes que pueden apreciarse en la imagen de la guerra a través de los documentales elaborados en el ámbito de la TVC.

47. Evidentemente, como resulta lógico por su ámbito geográfico, la gran mayoría de los aspectos de la guerra tratados se han concebido en función de los intereses propios del público catalán. Además, en muchos de los títulos reseñados, como, por ejemplo, en todos los reportajes sobre el tema emitidos en “30 Minuts” y en todas las producciones elaboradas por esta autora, la estructura narrativa es de carácter expositivo y está desarrollada a través de una voz en off omnisciente que conduce al espectador a través de una argumentación previamente construida. De todas formas, hay que reseñar algunas excepciones que, además, suponen una fórmula alternativa especialmente lograda. En *Memoria infantil d’una guerra*, por ejemplo, primer episodio de la serie “Tres, Catorce, setze” emitido en noviembre de 1990, la voz en off únicamente se utiliza en el inicio para situar al espectador en el contexto, el descubrimiento de dibujos y redacciones elaboradas por niños catalanes en los archivos del Partido Laborista Británico, y, posteriormente, utiliza las imágenes de los dibujos, las frases de los textos infantiles y las declaraciones de aquellos niños, ya ancianos, como hilo conductor. El orden que se imprime a la exposición de los temas y los elementos visuales y sonoros, ruidos de bombas o de aviones, predominantemente, sirven para establecer esa continuidad que se le suele atribuir casi en exclusiva a los reportajes y documentales de tema histórico como éste.

48. Este mismo ejemplo resulta excepcional en el uso de las fuentes orales que se da en los contenidos sobre la guerra civil producidos y emitidos por la TVC. Además del último título citado, sólo se pueden citar algunos otros, como los dos episodios de la serie “Explica’ns la teva vida” (2001) dedicados al conflicto, en los que los testimonios elegidos resultan representativos de la colectividad. En otros casos, se ha tenido muy en cuenta que las personas a las que se les daba voz hubieran ejercido un papel activo en los acontecimientos narrados. Felip Solè, por ejemplo, afirma este mismo criterio en el proceso de selección de informantes para la serie *Zona*

27. Declaraciones de Felip Solé, realizador de documentales, recogidas por Inmaculada Sánchez (Fecha: 6-8-2002).



roja ya mencionada de la que es el principal responsable: “Sólo nos interesaban los testigos que hubiesen participado de manera activa en alguno de los acontecimientos. Todos ellos tenían que comprometerse, además, a hablar sólo de lo que habían visto o hecho directamente”²⁸.

49. En el resto de producciones de la televisión catalana consideradas, y todos los títulos realizados por Maria Dolors Genovès son un claro ejemplo de ello, predominan los testimonios de autoridad, como el de historiadores (Pelai Pagès en *Operació Nikolai*, por ejemplo). También es notable cómo se elige siempre la declaración de protagonistas directos: también en el documental anteriormente citado, que trata sobre el asesinato del dirigente del POUM, Andreu Nin, cuando se entrevista a Teresa Carbó por única vez en todo el documental, se insiste en que fue la única dirigente del partido que vio al político tras su detención por los comunistas.

50. Aunque no es nuestro propósito aquí, dejemos patente que queda pendiente un trabajo más exhaustivo que se centre en la construcción que se hace del acontecimiento a través de los documentales producidos por la TVC. Se puede concluir, en todo caso, que la imagen de la Guerra Civil española que han visto los catalanes a través de su televisión autonómica tiene mucho que ver con sus propios intereses y su imaginario colectivo más que con las implicaciones generales del conflicto. Además, aunque también hay que reseñar el uso de reconstrucciones dramatizadas en muchos títulos como algunos de los reseñados u otros como *Els nens oblidats*, emitido en “30 minuts” en 2000, los recursos más frecuentes utilizados para ello son los del documental de orientación expositiva más tradicional.

51. Las experiencias más recientes relacionadas con la memoria hechas desde TV3 han subrayado esta imbricación de la producción propia documental con el imaginario colectivo catalán. En este sentido destacan dos series: “El meu avi” y “Dies de transició”. Emitida a partir de la temporada 2001-2002, “El meu avi”, dirigida por Joan Úbeda, responsable de la productora Media-Pro, ha realizado retratos biográficos de personalidades importantes de la cultura de Cataluña, pertenecientes a los más distintos ámbitos como el flamenco, la pintura o el pensamiento, a lo largo del siglo XX.

164

52. La particularidad de esta serie documental estriba en que, con el fin de dar una visión más intimista de los personajes, el retrato se construye a partir de los testimonios de los nietos de los protagonistas principales como base para articular el guión de los capítulos. Eso sí, este recurso original no implica el uso de mecanismos narrativos apartados de lo convencional. Normalmente, es una voz en off de carácter omnisciente la que sirve como hilo conductor del desarrollo del capítulo, que suele seguir un orden cronológico en el análisis de la actividad del biografiado. Sin embargo, también hay muestras en algunos episodios de mecanismos estructurales concebidos para dar mayor dinamismo a la narración. En el capítulo dedicado a Carmen Amaya, emitido en la temporada 2001-2002, el hilo conductor es la llegada de su sobrina nieta, también bailaora, pero nacida en Boston, a Barcelona y su visita a la ciudad para conocer los orígenes de su tía, de manera inversa al viaje que la propia Carmen realizó de Barcelona a América para actuar.

53. Pero independientemente de la estructura que estos adoptan, hay que destacar que, en “El meu avi” a los testimonios se les añaden muestras de documentos recuperados en torno a cada biografiado, con la intención de dar un peso de solvencia al conjunto. La recuperación de

28. Declaraciones de Felip Solè, realizador de documentales, recogidas en entrevista (Fecha: 6-8-2002).

imágenes poco vistas de los protagonistas y su restauración son otra de las apuestas del programa. Otra de las novedades que ha introducido este programa es la oportunidad que tienen sus espectadores de poder seguir debatiendo a través de los foros de su página en Internet.

54. Mientras que en “El meu avi” los testimonios proceden de familiares de personajes relevantes, otro propósito muy distinto ha sido el de la serie “Dies de transició”, iniciativa de Francesc Escribano, actual de director de la TVC, y de cuya dirección ejecutiva se encargó Miquel García, jefe de nuevos formatos y documentales. En los 16 capítulos de esta serie, emitidos en horario de máxima audiencia con una duración media de treinta minutos cada uno, a partir de finales de marzo de 2003, se ha querido huir de los habituales montajes clásicos de los documentales históricos.

55. El hilo conductor de cada capítulo es un hecho (social, político o cultural) de aquella época sucedido en Cataluña y que es significativo del clima de la época que se desarrolla desde el principio hasta el final del episodio. Además, este ejemplo, como puede el del periodista Huertas, encerrado en la cárcel Modelo por descubrir secretos de la vida sexual de personas relacionadas con los estamentos barceloneses más privilegiados, se desarrolla en relación con otros casos similares. En el episodio centrado en el desnudo de Marisol en *Interviú*, se menciona también, por ejemplo, el primer desnudo en el teatro protagonizado por María José Goyanes. A modo de conclusión, en cada episodio se habla de la evolución experimentada por los personajes, los acontecimientos y lugares citados después de los años de la Transición. Sobre los créditos finales, con un formato de cierre común a todos los capítulos, se dan siempre imágenes de avance del capítulo siguiente.

56. La característica común a todo el material que compone “Dies de transició” es un montaje dinámico determinado en gran parte por la riqueza de las fuentes. Entre ellas, se pone un énfasis especial, lógicamente, en los protagonista directos de los casos narrados y en sus allegados. Pero, además, con una pretensión de pluralidad, se da lugar también a representantes del orden anterior. Por supuesto, también aparecen imágenes de la época, y para ello se ha recurrido a filmotecas, a televisiones extranjeras, a colecciones privadas de fotografías, cineastas amateurs o profesionales²⁹. Igualmente, hay que destacar la importancia de las fuentes hemerográficas utilizadas: en el episodio sobre el caso Huertas, por ejemplo, las noticias sirven como hilo conductor de la narración. Con recursos estructurales como la entrevista que se le hace a Huertas en la cárcel Modelo en la actualidad, con el fin de recrear su estancia allí, se ayuda a esta intención de imprimir dinamismo narrativo en los contenidos de cada episodio de la serie.

57. En definitiva, una de las últimas manifestaciones del interés de la TVC por nuestra Historia Contemporánea más reciente³⁰, “Dies de transició” sigue demostrando el interés de esta cadena autonómica por los contenidos históricos y la memoria colectiva de Cataluña. Pero,

29. Información obtenida en el sitio web del programa (www.tvcatalunya.com).

30. También podríamos citar otro ejemplo posterior incluso a “Dies de transició”. Se trata de la serie televisiva *Crònica d'una mirada*, emitida por Canal 33 a finales de 2003, que tiene como objeto sobre el cine independiente realizado en Cataluña desde los años cincuenta hasta finales del franquismo. Según el propósito expreso de sus autores, esta serie pretende recuperar “un patrimonio audiovisual, que, injustamente condenado al olvido, resulta ya completamente imprescindible para conformar nuestra memoria colectiva” (<http://www.cronicadunamirada.com>). Sin embargo, se trata de un tema excesivamente específico y de un planteamiento escasamente contextualizado en la evolución histórica del periodo, como para incluirlo aquí.



no sólo eso, se trata de una muestra especialmente destacada de la virtualidad del vehículo audiovisual como instrumento eficaz para la transmisión de un imaginario histórico a los individuos.

A modo de conclusión. El lenguaje del audiovisual en el uso de las fuentes

58. De todo lo antevisto podemos el lenguaje propio del medio audiovisual impone una selección de las fuentes y una formulación de la información obtenida a través de su consulta muy distinta a la que se manifiesta en la producción bibliográfica. La identidad del productor y los destinatarios últimos para los que se concibe el material, además de la disponibilidad de recursos audiovisuales, son también factores fundamentales para las producciones televisivas que toman a la historia del tiempo presente o del pasado más reciente como objeto. Es evidente que, por mucho que se intente minimizar su labor de mediación, el autor de un documental siempre lleva a cabo una construcción retórica de la realidad que capta a través de su cámara. La filmación y, sobre todo, el montaje del material obtenido durante el rodaje, cuyo concepto se cristaliza con mucha frecuencia a través del uso de la voz en off, son recursos de los que se sirve para culminar ese proceso de recreación.

59. Más en concreto, se pueden detallar una serie de rasgos estilísticos propios del discurso audiovisual en la integración de las fuentes orales en el reflejo de la Guerra Civil Española o de cualquier otro tema histórico a través del documental. Uno de estos recursos puede ser la habitual recopilación, sobre todo al inicio o al final de muchos de estos documentales, de una batería de “totales”, esto es, de declaraciones de informantes, que aparecen sin identificar y a las que ni siquiera se añade un rótulo. Este tipo de recurso sería difícilmente comprensible en un texto escrito, por más que un investigador integrara las declaraciones obtenidas a modo de anexo del texto principal. Sin embargo, en una producción cinematográfica o televisiva, al ser reconocibles los personajes por el espectador gracias a la imagen, la acumulación de estos testimonios subraya, contrapone, o enfatiza el valor emocional del mensaje.

166

60. Otra herramienta específica puede constituir la introducción en un mismo encuadre de varias personas, en distinto plano, que son enfocadas de manera sucesiva cada vez que hablan. Cuando uno de los informantes toma la palabra, los demás pasan a un lugar secundario, pero siguen presentes, y atestiguan, así, las declaraciones del otro como testigos participantes. En una investigación que tuviese como fruto un texto impreso, una situación similar sólo se daría en el caso de aplicar una técnica de entrevista de grupo. Asimismo, el recurso denominado “coleo” en los documentales, esto es, la prolongación de las declaraciones de las personas que prestan su testimonio permite que al final de sus alocuciones verbales aparezcan también gestos, suspiros, movimientos o alguna palabra suelta que contribuyan a dar sentido y expresividad al discurso previo.

61. En definitiva, la Guerra Civil española resulta un acontecimiento capital en la Historia Contemporánea de España y su reflejo en la producción audiovisual así lo indica. Además, los lenguajes cinematográfico y televisivo resultan determinantes para la construcción que se ha hecho y se hace de la memoria social tanto de este acontecimiento como de otros momentos posteriores de la nuestra historia más reciente. Pero, además de los rasgos que adopta el reflejo de las fuentes orales en los medios audiovisuales, también hay que especificar que los presupuestos de la llamada *Nueva Historia Social* también han ampliado las variables de análisis, los conceptos y las metodologías utilizadas en el acercamiento al pasado en una

dirección quizá asimilable a la que ha adoptado el reflejo de la historia de los medios audiovisuales. En este sentido, la búsqueda del “tiempo del recuerdo” a través de los testimonios orales ha subrayado el valor y la atención hacia lo subjetivo, lo interior.

62. La memoria colectiva sobre hechos sociales ha podido rastrearse, de esta forma, en los recuerdos pertenecientes a uno o varios sujetos independientes pertenecientes a un grupo. Y no hay paradoja en este acceso a lo colectivo partiendo de lo individual. Lo paradójico sería lo contrario, ya que la memoria individual es una construcción eminentemente social.

En el estudio de la memoria colectiva, por otra parte, los historiadores también han corroborado que (al igual que le ocurría a escala individual) ésta es selectiva, limitada, frágil, que puede ser manipulada y discontinua. La memoria se ve afectada por “la erosión del tiempo, por la acumulación de experiencias, por la imposibilidad real de retener la totalidad de los hechos y (...) por la acción del presente sobre el pasado”³¹.

63. Para Susannah Radstone, el fenómeno de recuperación del pasado se relaciona con el auge de la subjetividad, de la invención, del presente tanto como de la representación de éste y de la fabricación del mismo. De esta manera, mirando al pasado se experimenta una nueva sensación, un descubrimiento chocante en medio de una sociedad eminentemente actual, ligada a lo instantáneo. Y ese pasado es, a su vez, representado al igual que el presente: a través de la memoria oral de quienes lo constituyen hoy, o a través de la misma industria museística del pasado y del coleccionismo, que explota la cultura de la nostalgia con fines lucrativos³².

64. Los programadores de las cadenas generalistas de televisión, estatales o autonómicas, saben que una baza segura de cara a la batalla de las audiencias reside en la explotación de la memoria colectiva de los espectadores de edad avanzada, que suponen una cuota muy relevante del mercado de las audiencias. Por ello, en muchos de sus espacios recurren a la memoria, y de paso, esos ejercicios de recuperación del pasado trabajan en la constitución de lugares comunes, de hitos de la memoria que la televisión se encarga de refrescar de manera continua. Entre estos hitos todavía perdura, con singular fuerza, el enfrentamiento bélico civil que transcurrió entre 1936 y 1939, aunque poco a poco va siendo desplazado por el recuerdo de los años posteriores y la época de la transición política.

31. CUESTA BUSTILLO, J., “Memoria e historia. Un estado de la cuestión”. EN: CUESTA BUSTILLO, J. (Ed.), *Memoria e Historia*, *Ayer*, nº 32, 1998, p. 206.

32. RADSTONE, S. (Ed.), *Memory and methodology*, Oxford-New York, Berg, 2000, pp. 8-9.



©XAVIER
ORTEGA