

LA NUEVA MEMORIA: IMÁGENES DE LA MEMORIA EN EL CINE ESPAÑOL DE LA TRANSICIÓN *

Vicente José Benet

Un estado de excepción en la cultura

Quizá más de un espectador español se quedó sorprendido después de ver una de las películas recientes de Pedro Almodóvar, *Carne Trémula* (1997). Es cierto que el celebrado director tiene como marca de estilo, precisamente, jugar con lo inesperado, combinar de manera lúdica elementos aparentemente irreconciliables. Pero este filme ofrecía algo poco frecuente en su obra: una obvia declaración política. Efectivamente, la película se abría con un cartel. Las palabras, escritas sobre fondo negro y tipografía de documento oficial, informaban del estado de excepción y de la limitación de las libertades políticas y los derechos fundamentales. El autor resaltaba algunas de ellas con un curioso efecto de subrayado mediante unos tonos anaranjados.¹ Aparentemente, la intención era la de contextualizar el comienzo de la acción del filme en la España lúgubre de 1970, dominada por las sombras de la dictadura. Confirmando esta idea, los títulos enlazaban con una imagen nocturna de una calle de

* Este artículo es resultado del proyecto de investigación GV99-71-1-09 de la Generalitat Valenciana "Los conflictos nacionales y su dimensión cultural".

¹ En este espacio se crea un curioso problema de enunciación, marcando la distancia entre la voz institucional reconocible en el texto legal y en la tipografía oficial y la del autor del filme, que de manera particular selecciona palabras como "suspender", "libertad de expresión", "libertad de residencia", "derecho de reunión y asociación", a través de un efecto de diseño de la imagen: iluminándolas como neones y unificándolas a través de la tonalidad de color. Este efecto crea un motivo cromático que se repetirá en otros carteles diegéticos del filme, como los que nos emplazan en sus distintos fragmentos temporales ("Enero de 1970", "20 Años después", etc.), el vestido de Angela Molina en un momento cumbre, las pelucas de Francesca Neri o Pilar Bardem, los propios títulos de crédito, etc. La elaboración de un mensaje a través del diseño de colores y formas es uno de los estilemas más reconocibles de Almodóvar.

Madrid, solitaria e inquietante. Emplazados ya en la diégesis, la escena inicial alcanzaba su clímax grotesco en el momento del nacimiento del protagonista en un autobús. Después del nacimiento, el autobús abandonaba la solitaria calle en la que se había detenido dejando a la vista un explícito *graffiti* con el mensaje: "Libertad. Abajo el estado de excepción (sic)". Contrastando de manera muy marcada con estas expresivas imágenes del comienzo, el final del filme nos situaba 26 años después, con calles repletas de luz y de gente celebrando las Navidades y con la pareja protagonista en un taxi dirigiéndose precipitadamente al hospital para tener un hijo. En esta situación, inversa en muchos elementos formales a la del principio,² el joven protagonista le decía al pequeño, todavía en el vientre de su madre, unas palabras tan significativas que casi sobran los comentarios: "Por suerte para tí, hijo mío, hace ya mucho tiempo que en España hemos perdido el miedo."

Estos dos extremos que muestran una clara voluntad de hacer un comentario político por parte del autor del filme, no se corresponden, sin embargo, con el material narrativo que configura el cuerpo central de la película. Es cierto que se trata de una historia de marginados sociales, de fracasos y de violencia. También es cierto que el fino olfato del director manchego sabe detectar algunos temas clave de la fetichización de la modernidad en la España de los últimos años: desde los Juegos Olímpicos de Barcelona de 1992 (en este caso, por razones narrativas, paralímpicos) hasta la presencia simbólica de las torres gemelas de Madrid (símbolo, entre otras cosas, de la llamada "cultura del pelotazo" y de la corrupción económica) junto a la chabola donde vive el personaje principal. Aun más importante: el material narrativo pretende, en parte, abarcar el periodo de la transición política en España, ocupando cronológicamente desde la dictadura a la democracia, y subrayando la modernización del país en los últimos años. Pero todos estos apuntes sólo forman parte de un decorado, de una atmósfera que rodea a los

² Este efecto de inversión se acentúa a través de un cierto espesor metafórico, como la misma estrella decorativa de la calle apagada al principio del filme y brillando en el final, las calles solitarias frente a las abarrotadas, las sombras frente a la luz, el autobús frente al taxi, los personajes marginales frente a los personajes plenamente integrados socialmente. También podemos encontrarla en efectos de puesta en escena que delatan, de nuevo, una posición marcada de la voz del autor: la cámara a la altura humana o predominantemente en contrapicado del principio frente a la mirada cenital, a través de un contrastado picado, al final.

personajes y que, en el mejor de los casos, acentúa el tono grotesco de la historia. Las auténticas motivaciones narrativas que conducen la trama provienen del diseño atormentado y esquizofrénico (por otro lado, convencional en los parámetros del folletín) de esos mismos personajes, que sirven para desarrollar un relato de pasiones arrebatadas despegado de la realidad de la que, aparentemente, nos quiere hablar Almodóvar. Dicho de otro modo: al final, esa interpretación de la transformación de la sociedad española que se nos promete, no parece ser parte esencial del filme.

La intriga de la que hablaba al principio surge, por tanto, de esa sorprendente voluntad de Almodóvar de enmarcar el filme con un comentario político (en dos escenas trabajadas dramáticamente, insisto, para establecer un claro contraste) que, sin embargo, no tiene ninguna funcionalidad ni espesor dentro del relato. Es decir, la reflexión política queda para los márgenes de la película, como prólogo y moraleja final, pero no se integra en absoluto en el cuerpo central de ella. Creo que la respuesta a esta duda no puede surgir más que de la consideración de un síntoma. Hasta cierto punto, *Carne trémula* se ofrece, desde la posición institucional que ocupa Almodóvar en la cinematografía española, como el cierre definitivo de una herida. Se trata de pasar definitivamente la página del pasado presentando la apoteosis de este presente de luces de neón y normalidad pública a la que llegan los personajes desde su inicial marginalidad. Lo interesante de toda esta historia es, precisamente, que esta operación es representativa de las estrategias asumidas por el cine español de los últimos veinticinco años para presentar el problema: una posición en la que la confrontación crítica con el pasado ha sido desplazada a los márgenes de la cultura (como a los márgenes de *Carne Trémula*) española de la transición y la democracia.

Sobre la existencia de una cultura de la transición

Como es bien conocido, en lo judicial y en lo político, la transición a la democracia en España se basó, fundamentalmente, en un consenso que integrara el pasado franquista con el nuevo proyecto de Estado, permitiendo así un paso a un régimen democrático. Para permitir esta operación, la cultura oficial, dirigida a la celebración de las promesas de futuro y modernidad que nacían de ese consenso, se ocupó de velar los

conflictos del pasado dirigiendo la vista hacia el dorado porvenir. Por este motivo, las manifestaciones dominantes de la nueva cultura de la democracia acabaron por conformarse como un dispositivo que tenía dos caras. Como señala José Vidal-Beneyto con respecto a la "movida":

Lo significativo de la movida no residía en la intensidad de la fractura social que pudiera producir, sino en la eficacia de su recuperación institucional, en la perfección del tránsito desde la minoritaria y discontinuamente tolerada disidencia cultural del tardofranquismo hasta la adopción pública y social de la contracultura urbana del 68 -un poco pasada de tiempo- como expresión de la libertad sin límites de los ocios democráticos de masa en el primer posfranquismo.³

Esa doble vertiente de la cultura de la transición afectó a todos sus ámbitos. Por centrarnos en el cine, la dependencia cada vez mayor de las producciones cinematográficas de los canales de financiación del Estado, sobre todo desde la Ley de Pilar Miró (1983), tuvo un papel fundamental en este proceso. El apoyo, por ejemplo, a proyectos cinematográficos que miraban al pasado bajo el filtro canónico de una adaptación literaria de prestigio es un fenómeno importante del cine español de la transición. Películas como *La colmena*, 1982, de Mario Camús, basada en una novela de Camilo José Cela, *Los santos inocentes*, 1984, también de Mario Camús, basada en Miguel Delibes, *La Plaça del diamant*, 1981, de Francesc Betriu, basada en la célebre novela de la escritora catalana Mercé Rodoreda, o *Tiempo de silencio*, de Vicente Aranda, 1986, basada en Luis Martín-Santos, por poner unos pocos ejemplos, plantearon un tipo de reflexión sobre el pasado que, aunque crítico en ocasiones, aparecía perfectamente integrado en las premisas ideológicas del consenso de la transición. Algunas de ellas tuvieron un éxito muy considerable de público, lo que no deja de ser sintomático. Esta actitud promovida desde el Estado tuvo incluso sus repercusiones estéticas, ya que acabó por crear una especie de canon o de estándar formal de tratamiento del pasado que se convirtió en recurrente para muchos cineastas de los ochenta y noventa. Supuso, en suma: «...la constatación de que el Estado democrático podía tener, contra lo que cabía esperar,

³ José Vidal-Beneyto: "Almodóvar políticamente correcto" en *El País*, 3 de Noviembre de 1999, p. 18.

no sólo criterios políticos a la hora de conceder subvenciones, sino también temáticos y hasta estéticos.»⁴

Esta doble vertiente ha sido una base de trabajo para la cascada de textos interpretativos de la cultura de la transición que han proliferado a lo largo de los últimos años.⁵ La mayoría de ellos han optado por la actitud crítica, resaltando su dependencia del proyecto político de consenso y de "pasar página" a través de la vista dirigida al futuro, la celebración exaltada de la modernidad por una cultura que no quería ahondar en las heridas del pasado. Esta es la posición de autores como Subirats, cuando afirma:

De un lado, el discurso político oficial predicaba la modernidad confundida con trenes y autopistas de alta velocidad, racionalización de la producción, internacionalización de la economía, y pérdida de las soberanías nacionales y también civiles. De otro lado, este efectivo discurso (...) se flanqueaba intelectualmente bajo la constelación de un discurso posmoderno que celebraba el fin de las utopías, la destitución definitiva de la crítica, las alegrías del cinismo y la fragmentación de lo real, junto con los signos estéticos de un recién estrenado hedonismo mediático.⁶

⁴ Casimiro Torreiro: «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)» en Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro: *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 377.

⁵ Por hablar sólo de algunos que adoptan una perspectiva general e interdisciplinaria, podemos tener en cuenta los de Eduardo Subirats. *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*. Madrid, Temas de Hoy, 1993; José B. Monleón (ed.) *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid, ed. Akal, 1995; Ramón Buckley: *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid, Siglo XXI, 1996; Teresa M. Vilarós: *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998. En el campo del cine la lista sería también muy amplia. Entre los más conocidos podemos citar: Peter Besas. *Behind the Spanish Lens. Spanish Film under Fascism and Democracy*. Denver, Colorado: Arden Press, 1985; John Hopewell. *El cine español después de Franco*. Madrid, Ediciones El Arquero, 1989; Marsha Kinder. *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: U. of California Press, 1993; Thomas G. Deveny: *Cain On Screen. Contemporary Spanish Cinema*. Metuchen & London, Scarecrow Press, 1993, etc.

⁶ Eduardo Subirats. *Después de la lluvia*. op. cit. p. 39.

Esta relación entre la exaltación de la modernidad y el carácter narcotizante de la cultura de aquellos años se ha convertido en la idea recurrente de la crítica reciente de la transición. La mayoría de los libros insisten en ese aspecto claudicante de la cultura y en sus efectos: el abandono silencioso de los intelectuales, la melancolía del desencanto, la explosión corporal y puramente hedonista de la movida, la autodestrucción consecuente de muchos de sus protagonistas a lo largo de los años ochenta, la búsqueda de salidas individuales ante el naufragio generalizado de toda una generación... Todos estos fenómenos podrían ser entendidos como síntomas de una herida cerrada de manera prematura y más traumática de lo que parecía. El salto directo a la posmodernidad desde una cultura que previamente había sido conducida por sistemas de pensamiento fundamentalmente ideológicos, crearía un vacío del que todavía no se ha recuperado la cultura española, ya que no ha pasado por un necesario estado de catarsis.

En realidad, para estos analistas de la cultura de la transición, se trataría de demostrar una carencia, más que una realidad constatable: *la inexistencia de una cultura de la transición*. La auténtica cultura de la transición parecen decirnos algunos de ellos,⁷ sólo encontró una hipotética plasmación en ciertos textos sobre soportes relativamente marginales (canción popular, cómic, fiestas, intervenciones o cualquier tipo de manifestación contestataria o *underground* ante las formas artísticas convencionales) y dispersos (arquitecturas efímeras, celebraciones oficiales, etc.) que han llegado a ser paradigmáticos. En cierto modo, por su carácter marginal, delatan esa ausencia, ese salto dramático y precipitado del franquismo a la posmodernidad en el que fue abolida la memoria.

Sin embargo, estos planteamientos tienen un alcance limitado a la hora de explicar el problema. La tesis de la doble faz de la cultura de la transición nos hace pensar en una especie de programa, de dirigismo desde el Estado capaz de cubrir todos los campos de la producción cultural que no se corresponde con la realidad. No explican, por lo tanto,

⁷ Para ver cómo siguen defendiéndose este tipo de tesis se puede ver el monográfico "Anatomía de la transición española" de la revista *Quimera*, nº 188-189, Febrero-Marzo de 2000, p. 21 y ss.

la ausencia de discursos alternativos (¿eran realmente imposibles fuera de los circuitos marginales?) a los promovidos oficialmente en el ámbito, por ejemplo, de la literatura, del ensayo o de la historia. Otras respuestas al problema son igualmente parciales desde mi punto de vista. Buckley, por ejemplo, defiende que no hubo cultura de la transición porque los intelectuales ya la hicieron siete años antes de la muerte de Franco, en 1968:

Por eso sorprende tanto ese silencio [de los intelectuales], el de nuestros escritores, que parecían estar destinados a jugar un papel muy importante en aquella transición política hacia la democracia. ¿Por qué no lo ejercieron? Porque ellos ya habían "transicionado", porque para entender la transición de 1975 hay que entender esa transición anterior a la transición misma, la de 1968. Sólo a partir de esta "doble transición" podemos comenzar a entender el papel que desempeñaron los escritores españoles tras la muerte del general Franco.⁸

El énfasis de Buckley se pone en la fractura del pensamiento ideológico como soporte de la cultura relacionado con el 68. La desideologización progresiva es, indudablemente, un factor que hay que tener muy en cuenta en esta cultura de la transición.

Por su parte, Teresa Vilarós aun va más lejos en el tono polémico cuando habla de una especie de *shock* mental de los intelectuales, de una "adicción" (la metáfora de la droga es tan brillante como confusa) despertada por la muerte de esa figura paterna terrible y "necesaria" que fue Franco:

Propongo (...) pensar el periodo de la transición española como un espacio/tiempo colgado entre dos paradigmas históricos que a su vez, y debido a las características sociopolíticas del particular momento español, se dirime también en el imaginario español como el momento de negociación psíquica con una brutal y totalitaria estructura patriarcal y represora (Franco y el franquismo) a la que nos habíamos hecho adictos. El momento transicional, tensado por diferentes y opuestas fuerzas, se revela como un agujero negro, una fisura o quiebre en la sintaxis histórica que si bien permite por un lado iniciar en el posfranquismo una

⁸ R. Buckley: *La doble transición*. op. cit. p. xv.

nueva escritura, agazapa en su seno todo un pasado conflictivo que el colectivo "pacto del olvido" reprimió."⁹

Todas estas propuestas nos conducen a un bucle de eterno retorno: se debate que existiera realmente una cultura de la transición porque, según estos pensadores, se dio un salto sin red de la cultura "ideológica" (que tuvo su apoteosis y su muerte en los acontecimientos de 1968) a la posmoderna. De este modo, entre estas dos etapas nos quedaría una fisura, un vacío, un agujero negro llamado convencionalmente cultura de la transición, explicable casi únicamente en términos de psicología (o más bien psicoanálisis) social. Sin embargo, desde el momento en el que nos aproximamos los discursos concretos, los textos, los filmes o la literatura, nos encontramos ante un corpus de un valor sociológico que contradice esa negación de partida, y no sólo en los ámbitos marginales. Quizá lo que debemos discutir para aclarar esa relación problemática con la cultura de la transición no sea únicamente si existió y cuál fue su funcionalidad política, sino pensar cómo se constituyó históricamente desde una perspectiva ética a través de sus rasgos discursivos y formales.

Cuestiones de memoria

En definitiva, estos planteamientos nos sitúan ante un problema ético dirigido a la relación que una democracia ha de mantener con su pasado y cómo ha de elaborar esa aproximación culturalmente. En el caso español, como vemos a través de la historiografía, el modelo asumido predominantemente fue el del paréntesis o la amnesia, que se sigue manteniendo incluso en la postura oficial ante las conmemoraciones de los exiliados españoles de la Guerra civil realizadas durante 1999.

La dimensión ética a la que me refiero no se agota en la necesidad de establecer una perspectiva crítica que permita a una sociedad conocer y admitir su historia incluso en sus aspectos más traumáticos. Hay también problemas metodológicos y de movilización del material del pasado, cada vez más numeroso y variado (testimonios, documentos, material gráfico...) que plantean problemas no menos importantes. Es curioso, sin embargo, que incluso algunas propuestas de la historiografía actual

⁹ Teresa Vilarós: *El mono del desencanto...* op. cit. p. 20.

sobre la transición quieran adoptar ese tono particular en el que la experiencia vivida intenta ofrecerse como verdad extrapolable a la reflexión sobre lo general. Por ejemplo, Teresa Vilarós, afirma sin ambages, como propuesta metodológica y de selección de corpus:

[...] todos y cada uno de los textos escogidos formaron parte de forma muy especial de una *petite histoire* (la mía) y pretendo con este gesto intelectual rescatarlos, en lo posible, para mí. No lo hace ello rechazables, sin embargo, ya que si bien pertenecen a una pequeña historia, son parte inevitable e inexcusable de la "Gran Historia" de la España reciente. Sin ellos y sin otros similares y con ellos conectados, no me parece posible la reflexión y honesto examen de conciencia de nuestro pasado reciente.¹⁰

El papel central que ha asumido el testimonio en los discursos históricos y éticos contemporáneos ha sido profundamente desestabilizador. La inflación del testimonio está estrechamente relacionada con la generalización de la educación durante el siglo XIX y XX y con el desarrollo de los medios de comunicación de masas. Un primer episodio importante de la centralidad del testimonio se dio tras la Primera Guerra Mundial. A pesar de la afirmación de Walter Benjamin de que la gente volvió enmudecida de aquellos campos de batalla, de que la visión del máximo horror producido por la guerra industrial había sumido las voces en un silencio desasosegante, esto no fue así. Al menos dejó de serlo tras un breve periodo de tiempo. Un soldado francés llamado Jean-Norton Cru, publicó un libro titulado *Témoins (Testimonios)* en 1929 en el que recogía un gran número de escritos de guerra, literatura testimonial, correspondencia y novelas escritas por excombatientes que eran una suma de voces desconcertante. Es cierto que el libro fue publicado en un momento de moda pacifista en la literatura, en el que autores como William Faulkner, Erich Maria Remarque, John Dos Passos, Ernest Hemingway o Henri Barbusse convertían la guerra en material literario e incluso de *best-sellers*. Pero Jean-Norton Cru hacía algo ciertamente radical: elevaba el testimonio individual a un nuevo papel ético; lo convertía en documento ineludible de la historia, en una forma legitimada de explicar el pasado. Hablamos de la primera catástrofe mundial en la que la mayoría de los participantes saben leer y escribir, y por lo tanto están capacitados para dejar por escrito sus experiencias. También es la primera guerra en la que intervienen de manera masiva la

¹⁰ Teresa Vilarós: *El mono del desencanto...* op. cit. 20-21.

fotografía, el cine y toda esa logística de la percepción, por utilizar la interesante idea de Paul Virilio,¹¹ ligada a los nuevos medios de comunicación. Por ese motivo, la acumulación de testimonios, la inmersión en la memoria, se convirtió en un modo de construir el pasado alejado en cierto modo tanto del proyecto científico como del narrativo de la historia. Al menos en el modo que éste se basa en dejar de lado los individuos concretos, ya sean emperadores o campesinos, para explicar los grandes procesos de cambio social, los mecanismos de las transformaciones económicas y los enfrentamientos entre visiones del mundo.

La pluralidad de voces y de fuentes que pueden ser invocadas para construir el pasado ha creado, por lo tanto, nuevos problemas. Tzvetzan Todorov ha advertido en un espléndido texto¹² sobre los peligros y las imprecisiones que pueden relacionarse con esta inflación de la memoria (y concretamente del testimonio) no sólo en el ámbito de la literatura, sino también de la Historia. El privilegio dado al testimonio, a las fuentes de primera mano, a la hora de abordar la comprensión de determinados episodios históricos se ha revelado como un asunto problemático, cuando no polémico. El testimonio actúa, generalmente, de manera contradictoria, como se puede observar en cualquier proceso judicial en el que, normalmente, los testigos de un mismo hecho no coinciden en sus versiones. Por otro lado, la acumulación de testimonios dificulta la perspectiva necesaria para recomponer la verdad de lo que ha pasado. Aunque parezca una paradoja, como señala Todorov, el exceso de testimonios puede alejarnos de la verdad y, en cualquier caso, se hace imprescindible la distancia que permita elaborar un discurso sobre el material bruto. Esto es en suma, la *verdadera* operación de la memoria: la de la selección, la de ordenar y elegir entre la cantidad inabarcable de fuentes posibles aquellas que nos puedan servir para esclarecer un tipo de verdad que mueva a la justicia, a encontrar un tipo de utilidad ejemplar a su movilización.

Aparte de esto, no basta con el mero uso o acumulación del testimonio. En la medida en que pertenecen a una experiencia única, vivida por un

¹¹ Paul Virilio. *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*. Paris, Cahiers du cinéma, 1991.

¹² T. Todorov: *Les abus de la mémoire*. Paris, Arléa, 1998.

sujeto, es asumido por éste como una verdad incuestionable. Por ese motivo, es resistente, intransitiva socialmente, ya que se identifica por quien la enuncia como *la verdad*. Aferrado a ella, el individuo queda preso de lo que Todorov denomina *memoria literal*, quizá fundamental para el individuo, pero ineficaz en el cuerpo social. Frente a ella, existe la necesidad ética de construir una *memoria ejemplar*, distanciada de los individuos, que permita hacer justicia en la lectura del pasado:

El uso literal [de la memoria], que hace del acontecimiento pasado algo que no se puede superar, viene a fin de cuentas a someter el presente al pasado. El uso ejemplar, al contrario, permite utilizar el pasado a la vista del presente y servirse de las injusticias experimentadas para combatir aquellas que siguen ocurriendo hoy, abandonar el yo para ir hacia el otro.¹³

Una perspectiva que no parece haber entrado ni siquiera en nuestra crítica cultural, demasiado cercana, todavía, a lo literal.

El cine español de la transición, como parte de la cultura general de ese periodo, no se ocupó en sus manifestaciones dominantes por elaborar una perspectiva crítica del pasado. Los pocos ejemplos quedaron relegados, en la mayoría de los casos, a los márgenes de la industria cinematográfica. Pero aun así, cuando estos temas fueron tratados, la estrategia fundamental fue la de construir, en general, una *memoria literal*: se trató de dejar el testimonio en estado puro. Esta estrategia permitió el desarrollo de una vertiente documentalista muy importante y específica del cine español de los años setenta y ochenta. Un tipo de estilo fílmico que supone un ejemplo interesante del tratamiento de la memoria y, sobre todo, una opción por su exploración emotiva, subjetiva, incluso sentimental, que hasta cierto punto se convirtió en característico del cine español.

Documentalismo y desencanto

Durante los años del franquismo, cada sesión cinematográfica venía precedida de la proyección del noticiario oficial llamado NoDo. Este noticiario se ocupaba, fundamentalmente de aspectos de actualidad nacional e internacional, pero también de anécdotas (Almodóvar ironiza

¹³ Todorov, pp. 31-32.

sobre ello en *Carne trémula* a través del tratamiento de la noticia del nacimiento del protagonista en el autobús), exaltaciones de visiones de lo cotidiano de las que no escapaban ni la familia de Franco y constantes celebraciones que establecían una suerte de ritmo cíclico anual (Navidades, Semana Santa, etc.)¹⁴ del tiempo histórico. Es interesante observar que, en relación con este precedente, cuando desde los primeros momentos de la transición se quiso hacer una revisión del pasado y una recuperación de la memoria histórica que acabara por derribar los mitos franquistas, los filmes documentalistas conocieron un auge importante. Los documentales de vocación histórica que quisieron ofrecer una lectura crítica de la Guerra civil, el franquismo e incluso los acontecimientos de la transición fueron relativamente abundantes durante esos años, aunque su impacto social fuera más restringido.

Uno de los ejemplos más destacados es una película del año 1978 cuyo título me ha ayudado para plantear las hipótesis generales de este texto: *La vieja memoria*, dirigida por Jaime Camino. Este filme mostraba testimonios de protagonistas de la Guerra civil como Lister, la Pasionaria y distintos dirigentes políticos, sociales y militares que tuvieron protagonismo en nuestra cruenta guerra. Lo que me parece particularmente interesante es observar cómo el sistema enunciativo creó una estrategia de presentación de los hechos vinculada casi exclusivamente a la palabra de los entrevistados, sin un peso dominante de la *voice over* (como ocurría, por ejemplo, en el NoDo). La espontaneidad del discurso verbal, no sometido aparentemente a las restricciones de una entrevista fija, permitía una movilización del recuerdo de los personajes particularmente interesante por estar poco ordenada y dirigida. Los datos históricos aportados por cada protagonista se mezclaban indistintamente con pequeñas anécdotas íntimas, episodios jocosos y tragedias personales. Pero frente a este carácter desestructurado de la palabra, un meditado trabajo de montaje y puesta en escena establecía asociaciones de imágenes imposibles, sugería diálogos entre personas muy alejadas, no sólo física, sino también ideológicamente y comentaba (e incluso cuestionaba) a través

¹⁴ Estas ideas son sugerencia de Vicente Sánchez Biosca que, en colaboración con Rafael R. Tranche, prepara un libro de investigación sobre NoDo que aparecerá a lo largo del año 2000.

de la inclusión de escenas documentales algunos de los aspectos del material recordado por los entrevistados.

Ante todo, esa posición de la enunciación y del montaje pretendía establecer (por lo menos en determinados momentos particularmente logrados del filme y probablemente en contra de la idea del propio director) un cierto distanciamiento reflexivo de esa palabra que fluía libremente y que podría resultar demasiado seductora para convocar los afectos y las emociones del público. Desde esta distancia (no olvidemos la referencia del título del filme: la *vieja* memoria) el juicio crítico del espectador encontraba fisuras en el discurso para reflexionar sobre los hechos narrados y hacerlos operativos en el presente. En cierto modo, desde la posición teórica establecida anteriormente siguiendo a Todorov, podía construirse un uso *ejemplar* de la memoria basado en este trabajo del montaje y la puesta en escena.¹⁵

Frente a este modelo que acabamos de plantear, hay un filme de la misma época de *La vieja memoria* que, paradójicamente, acabó teniendo una repercusión social y un éxito de público que no deja de ser sorprendente, llegando a convertirse en emblemático para una generación de españoles: *El desencanto*, dirigido por Jaime Chávarri y estrenado en 1976. En cierto modo, la noción de *desencanto* sirvió casi como un concepto fetiche, como un síntoma para definir la situación de una generación de jóvenes transplantados a una época en la que sus valores estéticos, ideológicos o vitales no encontraban adaptación. El filme, de estructura documental, recreaba la vida de la familia del poeta franquista Leopoldo Panero por los recuerdos, manifestados a través de entrevistas o conversaciones, de su viuda y sus tres hijos. Era una familia convencional, culta y de posición acomodada, con un padre que gozaba de gran prestigio entre los círculos literarios del régimen. Pero poco a poco, a través de las manifestaciones de los hijos, emerge una verdad poco conocida: un sistema de soterrada violencia familiar, una intimidad sórdida y una relación traumática entre los miembros de la familia de efectos devastadores. Uno de los hijos, el poeta Leopoldo María Panero, presenta ante la cámara sus graves problemas psicológicos que le llevan a

¹⁵ Esta actitud de desvelar una cierta distancia reflexiva con respecto a la palabra de los entrevistados nos hace pensar, salvando las distancias, en actitudes éticas ante la representación y el testimonio como la de Calude Lanzmann y su célebre filme *Shoah* (1985).

estar internado en el manicomio. Al mismo tiempo, el alcohol y las drogas han dejado su rastro en los cuerpos de los tres hermanos que, no obstante, no dudan en exponer de manera descarnada sus heridas más íntimas.

Detrás del testimonio estremecedor que se encuentra en las palabras de los entrevistados, podemos encontrar no sólo la pérdida de unos valores representados por la sociedad del pasado, sino sobre todo un aspecto mucho más determinante: el dolor que despierta la memoria, la consciencia de que ese pasado ha sido el origen inevitable de la frustración de sus expectativas. Pero lo interesante de este filme es lo seductor del paisaje devastado que presentan los hermanos para los espectadores del momento. Para explicarlo debemos acudir a la posición de la enunciación del filme. Al contrario de lo que ocurría en *La vieja memoria*, la puesta en escena y el montaje se centran en lo emotivo, se pliegan a los gestos y a las palabras de esos personajes-oráculo (sobre todo para los espectadores de 1976) en los que resulta tan fácil proyectar los propios sentimientos. La función de este filme es la de dejar circular, de manera directa, la memoria literal (y literaturizada) de unos personajes, haciendo omnipotente la palabra. Esto deja en suspenso el papel crítico del público y le invita a abismarse en un dolor y un proceso de duelo del que no se puede salir con facilidad. Ese proceso, además, hace coincidir dos muertes de figuras paternas, la reciente de Franco cuando se estrenó el filme y la del padre de la familia Panero, conmemorada al principio del filme en un acto de homenaje que posee una poderosa fuerza metafórica por la imagen de una estatua de éste cubierta por una tela que le da un toque fantasmal.

Dejando fluir la palabra, plegándose a la representación de los cuerpos de los personajes que muestran las huellas de la devastación, recorriendo los espacios familiares impregnados de la ausencia y de la infancia perdida, la enunciación nos deja en un callejón sin salida. Cada personaje, como cada espectador, afrontaba una inevitable destrucción aferrado a unos fantasmas del pasado en los que, por algún motivo no demasiado extraño, se reconocieron un gran número de españoles que hicieron de este filme uno de los más vistos al año siguiente de la muerte de Franco.

La historia de la familia Panero no acabó, sin embargo, con esta película, lo que prueba su valor de síntoma cultural. Veinte años más tarde, otro cineasta, Ricardo Franco, volvió a retomar a los Panero para observar las huellas que había dejado el tiempo en estos singulares personajes. El filme *Después de tantos años* (1994) nos muestra a los hermanos definitivamente encerrados en un punto de degradación física y mental del que ya no parece posible la escapatoria. El recuerdo de la madre muerta y el nuevo trauma que supuso se confunde con imágenes de ficción que hablan del peso determinante en sus vidas del filme de Chávarri de 1976, que es leído por sus protagonistas, lúcidamente, como mera ficción, como una película blanda e ingenua. El hermano pequeño, Michi Panero, manifiesta a la cámara: "eran los últimos días de Pompeya o los primeros de la nueva era y mis hermanos ya entonces, hace veinte años, se empeñaban en que era una tragedia griega todo." Como una manifestación de desesperanza, este mismo personaje lanza una protesta contra la memoria "que te recuerda que estás muriendo día a día."

El hogar familiar, la casa de veraneo en las afueras de Astorga que mostraba con nostalgia el filme de 1976 aparece como un lugar devastado y casi en ruinas, metonimia que se corresponde con el estado físico decadente de los hermanos, en el de 1994. A ella se dirigen, en una escena culminante, Michi con Leopoldo María. Pasean por ese paisaje hasta que sus figuras se desvanecen como fantasmas junto a la casa desolada de su infancia. Al contrario de lo que ocurría en el de Chávarri, en el filme de Ricardo Franco la palabra ya no circula como un fascinante torrente desenfrenado y delirante. Sin embargo, la operación enunciativa acaba siendo similar, puesto que lo que atrae es el silencio y la exhibición de unos cuerpos prácticamente despedazados (hay una comparación explícita en el filme entre Leopoldo María y el monstruo de Frankenstein de la película de James Whale de 1931) por el alcohol y la droga.

Sobre la nueva memoria: a modo de conclusión

La distancia entre *El desencanto* y *Después de tantos años* puede servir como metáfora del recorrido de la cultura española de la transición y también como paradigma de la imposibilidad de consolidar un discurso cultural desde la mera activación de la memoria literal. Ambos filmes, situados en los dos extremos del periodo histórico del paso del franquismo a la democracia, son representativos de ese modo en que el

uso de la memoria literal, de la exhibición directa del dolor, se instaló como referente esencial a la hora de abordar el pasado. Desde este punto de vista, su ineffectividad a la hora de construir una perspectiva sobre el pasado impidió el juicio y la reflexión ejemplar sobre el mismo, dejando el paso libre a las celebraciones de la modernidad y del futuro del cine dominante durante el periodo.

Los textos fílmicos reflejaron los importantes cambios en las estructuras sociales y de pensamiento que ha vivido España desde 1975 hasta la actualidad. Durante estos años cruciales, la mayoría de ellos alentaron una revisión filtrada del pasado o una celebración exaltada del salto directo a la posmodernidad de la que quizá sea el máximo exponente Pedro Almodóvar. Desde los márgenes de estas tendencias dominantes, algunos filmes pretendieron un tipo de recuperación de la memoria que diera verdaderamente calado reflexivo a ese proceso de transición, al menos desde las representaciones culturales. No obstante, en la definición de la nueva sociedad, el uso de la memoria literal en filmes como *El desencanto* acabó teniendo una doble vertiente: si fue importante en la manera de afrontar el pasado, al centrarse exclusivamente en el dolor de los sujetos, en la descripción traumática de las experiencias vividas, desactivaba, probablemente sin pretenderlo, una lectura que permitiera asumirlo críticamente. Sólo desde este punto de partida, los productos culturales podrían haber dotado de una perspectiva ética a la nueva democracia. El carácter decorativo, fagocitado por las demandas del folletín y el melodrama, del dolor del pasado en los filmes de Almodóvar, es representativa de la cara triunfante de esa cultura de la transición.