

Notas sobre Plan Rosebud: sobre imágenes, lugares y políticas de memoria (2006-2008)

María Ruido

Quiero dar las gracias a todos los que, desde el primer momento, han creído en *Plan Rosebud* y lo han apoyado de muy diversas formas: al equipo de producción, al grupo de trabajo, a los muchos entrevistados, colaboradores e implicados en la realización de la película y el libro, y a todos los amigos y las amigas que han ayudado con su aliento a este intenso proyecto, especialmente a Xoán Anleo, Uqui Permui, Raquel Pelta y Virginia Villaplana, por sus importantes aportaciones y sugerencias.

Y me gustaría hacer un último y especial reconocimiento a mi hermano, Manuel López Ruido, la primera persona con la que hablé de la memoria de nuestra familia y que ha iluminado este trabajo desde su ausencia.

PRODUCIENDO CUERPOS Y CONSTRUYENDO MEMORIAS

Quien hasta el día actual se haya llevado la victoria, marcha en el cortejo triunfal en el que los dominadores de hoy pasan sobre los que también hoy yacen en tierra. Como suele ser costumbre, en el cortejo triunfal llevan consigo el botín. Se le designa como bienes de cultura. (...)

No hay un documento de cultura que no lo sea también de la barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro. Por eso el materialista histórico se distancia de él en la medida de lo posible. Considera cometido suyo pasarle a la historia el cepillo a contrapelo.

Walter Benjamin, *Tesis de filosofía de la Historia*

«No hay un documento de cultura que no lo sea también de la barbarie», escribió Walter Benjamin en sus *Tesis de filosofía de la Historia* (1940). Bajo la sombra de la responsabilidad de estas palabras, hoy epitafio de su tumba en Portbou (Girona), comenzamos a trabajar, en marzo de 2006, un grupo de personas que, con el apoyo y la producción del CGAC (Centro Galego de Arte Contemporánea) de Santiago de Compostela, formamos el equipo de trabajo de Plan Rosebud.

Vivíamos entonces la conmemoración del Año de la Memoria y la efervescencia del debate sobre la conocida popularmente como Ley de memoria histórica (aprobada en el Congreso, por escaso margen, el 26 de diciembre de 2007), y asistíamos a múltiples (y muy merecidos) homenajes a las víctimas que el terrorismo de Estado franquista había dejado en cárceles y cunetas.

Al calor de esta tardía recuperación simbólica habían salido a la luz, desde ya hace algunos años, decenas de documentales, libros y reportajes, que conseguían ahora una atención mediática inusual desde los primeros años de la Transición. Si bien en algunos casos estos trabajos no aportaban más que el mero reflejo de una situación extrañamente crispada a pesar del paso del tiempo, en general, podríamos decir que su inclinación historiográfica e informativa correspondía por fin al interés despertado, aunque también, claro está, reflejaban públicamente las diversas posiciones sociopolíticas y, sobre todo, contestaban al insidioso revisionismo de personajes como Pío Moa o César Vidal, que habían campado a sus anchas durante los años del gobierno de José M.^a Aznar. La denominada *memoria histórica* entraba de lleno en las agendas políticas y electorales con una intensidad inusual desde los años setenta.

Nuestra intención, desde el primer momento, no fue, sin embargo, hacer un documental de valor histórico o informativo, ni conmemorar ni alentar las nuevas narrativas épicas en torno al recuerdo republicano, sino intentar un mapeado crítico de las llamadas *políticas de memoria*¹ indagar en las formas de transmisión y/o imposición de la *memoria histórica* (no vivida ni recordada, sino transmitida

¹ Según la terminología empleada por HODGKIN, Katharine y Susannah Radstone (eds.): *Memory, History, Nation. Contested Pasts*. Londres y New Brunswick, Transaction Publishers, 2006.

y/o impuesta a través de las diversas formas de las *políticas de memoria* –educación, conmemoraciones, lugares de memoria, símbolos...) y reflexionar sobre sus diferentes estrategias y mediadores en Galicia – y por extensión en el Estado español–, centrando nuestra atención muy especialmente en la representación, así como en los dispositivos de control sobre los cuerpos y las subjetividades durante la larga dictadura del general Franco y la Transición. Y queríamos hacerlo, además, estableciendo punto de comparación con otros estados europeos, especialmente Gran Bretaña, para descubrir qué especificidades y similitudes, si es que las había, tenía España con respecto a su contexto más inmediato.

Así nació *Plan Rosebud: sobre imágenes, lugares y políticas de memoria*, un trabajo que ya desde su título traslucía un inequívoco homenaje a las intenciones que se desprendían del filme *Citizen Kane*, de Orson Welles (1941): evidenciar la calidad constructiva de los relatos históricos, pensar sobre la distancia que existe entre las diversas memorias y las narrativas históricas y, sobre todo, construir un discurso reflexivo y antimitológico (*a contrapelo*, que diría Benjamin) a partir del análisis de las imágenes cinematográficas y del peso que estas tienen en la elaboración de nuestra *memoria colectiva*, así como sobre el papel que pueden adquirir como instrumentos de pensamiento político.

En ese tono distinto, *Plan Rosebud* quería acercarse más a un ensayo visual, a una mirada distanciada, aunque no por ello objetiva (ya que ninguna investigación lo es, ni puede serlo), quería proponer preguntas más que proporcionar respuestas. Al hilo del debate social, recogido en estos últimos años por los *media*, pero en realidad nunca apagado, quería preguntarse: ¿por qué despertar ahora recuerdos que parecían dormidos?; ¿qué memorias se querían recordar y con qué finalidad?; ¿qué características comparten las *políticas de memoria* del Estado español con las de otros estados, aparentemente muy distintos por su legado y marco jurídico?; ¿de qué forma la historia de la Guerra Civil española (en Galicia, especialmente) se puede vincular a los posteriores acontecimientos en Europa?; ¿en qué medida está relacionada esta Ley de memoria histórica con los procesos transicionales y postransicionales de las ex dictaduras latinoamericanas o con la gestión de la memoria de los antiguos países del Este?; y sobre todo, ¿cómo y en qué formas y lugares se han focalizado las viejas y las nuevas gramáticas del recuerdo estatal?²

Ya sea por la aceleración del ritmo informativo, por la fragmentación del relato elaborado desde los dispositivos digitales o por el temor a la pérdida de nuestras raíces dentro del mundo globalizado, lo cierto es que el interés por la memoria y por sus formas de funcionamiento social ha sido una constante desde las últimas décadas. No deja de ser llamativo el incremento de la atención que, desde entonces, los historiadores, en otros tiempos tan renuentes, han puesto en las fuentes orales como recurso de investigación. Es obvio que, en periodos cercanos, las voces de los testigos son fundamentales, pero pocas veces como hasta ahora estas voces han sido absorbidas con tanta fruición para elaborar discursos institucionales, para revertirlas en *memoria colectiva*, contraviniendo su mismo origen, la precaria fragilidad del recuerdo individual, tan poderoso como intangible, tan sólido como precario.³

La historia, como relato construido y enmarcado en un presente que inevitable la redefine, debe hacer un esfuerzo de reflexión que, en la memoria, no siempre está garantizado. La memoria, como escribe Carme Molinero⁴, debería «informar a la historia», y estar al margen de las urgencias institucionales, y no ser un instrumento más, como en demasiadas ocasiones ocurre, para la elaboración de una *memoria hegemónica*, la memoria de un grupo dominante que se impone a las otras, y que utilizan tantas veces a los organismos estatales y supraestatales para legitimar su posición y organizar lo recordable en forma

² Véase AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma; A. Barahona de Brito y C. González Enríquez (eds.): *Las políticas hacia el pasado. Juicios, depuraciones, perdón y olvido en las nuevas*. Madrid, Istmo, 2002.

³ Véase MOLINERO, Carme (ed.): *La Transición, treinta años después*. Barcelona, Península, 2006 y RADSTONE, Susannah (ed.): *Memory and methodology*. Oxford, Berg, 2000.

⁴ MOLINERO, Carme (ed.): Op. cit. (2006)

de monumentos, conmemoraciones o políticas culturales y educativas donde la heterogeneidad se subsume (que no se resume) y donde la diversidad se simplifica.

Según definió Maurice Halbwachs en los años cuarenta en su seminal obra *La memoria colectiva*⁵, el Estado y otras instituciones supraestatales (por ejemplo la Iglesia o las grandes compañías multinacionales, en la actualidad) realizan un proceso de elaboración institucional que «destila» las diferentes memorias personales para generar una *memoria colectiva* que pueda ser compartida por la comunidad. En esta misma línea, define la *memoria histórica* como aquella memoria prestada, transmitida institucionalmente a los individuos sobre hechos o acciones no experimentados personalmente. Este proceso puede producirse como una imposición (en una dictadura, por ejemplo) o como un acuerdo basado en el pacto de representatividad que se supone que legitima a los políticos en un estado democrático. Esta memoria mayoritariamente compartida es a su vez, en muchos casos, una memoria interesada y parcial, que responde a los intereses del grupo dominante, una *memoria hegemónica* (recordando el término de Gramsci). Al contrario que muchos autores, que consideran la memoria como una dimensión exclusivamente personal, Halbwachs es el pionero indiscutible de la articulación del concepto de *memoria colectiva* que él distingue claramente de la más arriba explicada *memoria hegemónica*, al considerar que los individuos recuerdan en función de su adscripción social.⁶ Sin embargo, podríamos preguntarnos: ¿es la facultad de la memoria un territorio que puede adquirir dimensiones colectivas plurales?; ¿es posible hablar de una memoria común más allá de la aprendida y/o impuesta?; ¿el concepto *memoria histórica*, tanto y tan confusamente empleado en estos años, no es en sí mismo una contradicción?

En un intento de reflexión sobre el pasado reciente, parece claro que la legitimidad del Estado franquista se consiguió mediante un proceso de represión brutal sobre las memorias y los cuerpos de aquellos y aquellas que no compartían los valores del nacionalcatolicismo de tintes fascistas propugnado por la dictadura. Como explicaba muy bien Paloma Aguilar Fernández en *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*⁷, el franquismo depositó en la Guerra Civil, reelaborada como Cruzada, la legitimidad del régimen y el respaldo de sus acciones. Cuando esta legitimidad se veía cuestionada, el recuerdo de la guerra afloraba (acompañado de algunas penas de muerte o algún acto de afianzamiento del orden) para proporcionar una coartada moral y para hacer revivir el miedo como instrumento de control fundamental. Según dicha autora, esta *memoria hegemónica*, aunque se sabe falsa, sigue teniendo un peso importante en la toma de decisiones incluso tras la muerte del dictador. Este mantenimiento y nuevo uso de las memorias y los olvidos explicarían, entre otras cosas, el silencio estatal que sobre las víctimas de la represión y la desvirtuación de la memoria republicana perdura incluso cuando el PSOE llega al poder en octubre de 1982. Ni entonces ni ahora, como ha ocurrido en Sudáfrica, Chile o Argentina, se ha propuesto una «comisión de la verdad» que pueda resarcir al menos simbólicamente a las víctimas y diferenciar claramente las responsabilidades. Y no olvidemos que las leyes de amnistía, tanto la de 1976 como la de 1977 y las posteriores disposiciones que las completaban, no sólo no apuntaban esta posibilidad, sino que condonaban y cerraban el paso a cualquier posible actuación jurídica sobre los represores.

Sobre este eje, la apelación al consenso transicional que construye nuestro marco de actuación democrática, pivota el interés fundamental de este proyecto de investigación. De aquí parte nuestra mirada al pasado (nos interesa observar como va mutando el recuerdo de la guerra durante el franquismo) y nuestra mirada sobre el presente (comprometida con unos cimientos regidos por la

⁵ HALBWACHS, Maurice: «Fragmentos de La Memoria Colectiva». *Revista de Cultura Psicológica*, núm. 1, México D. F., 1991. <www.blues.uab.es/athenea/num2/Halbwachs.pdf>

⁶ AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma: *Políticas de la memoria, memorias de la política*. Madrid, Alianza Editorial, 2008 (pp. 43-48).

⁷ AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma: *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid, Alianza Editorial, 1996.

disolución del recuerdo y por la apelación al «borrón y cuenta nueva» que conllevaba el entierro general de responsabilidades concretas).

En el actual Estado democrático, se supone que la *memoria colectiva* tendría que tener procesos de elaboración democráticos y que, por tanto, sería «agenciable» por la amplia mayoría de los ciudadanos y ciudadanas. La cuestión entonces es: ¿por qué los muchos estudios académicos y las muchas películas y novelas que urgían la reivindicación de otras memorias, antes de que físicamente desaparecieran sus portadores, fueron tan escasamente relevantes para la elaboración de la nueva «memoria del consenso»? Era demasiado pronto, estaba todo muy reciente, era mejor olvidar...

Comparto con Santos Juliá la negativa a hablar de silencio, cuando durante la Transición se hablaba y se escribía mucho sobre la guerra ⁸, aunque mucho menos sobre el franquismo, también es cierto, tal vez porque todos y todas las que escribían entonces habían sido de alguna manera «producidos» por el Régimen. Como escriben Carme Molinero o Isabel Jiménez-Lucena ⁹, el régimen franquista no sólo utilizaba el castigo y la represión como armas de control de la pluralidad o la discrepancia, sino que utilizó muy eficazmente formas constructivas tanto o más importantes para elaborar cuerpos y subjetividades donde los antagonismos de clase y los desacuerdos ideológicos no fueran susceptibles ni siquiera de surgir. Es evidente que no lo consiguieron y que las discrepancias acabaron apareciendo a pesar de las visitadoras rurales o de las depuraciones en el ámbito educativo. Pero no está de más recordar que, como ya explicaba en los años setenta el filósofo francés Michel Foucault, las estrategias de control de los diversos poderes no son fundamentalmente represivas y destructivas, sino sobre todo constructivas, poderosa y delicadamente constructivas. ¹⁰

Si tras la II Guerra Mundial, la Resistencia francesa «olvidó» la labor de los comunistas para reelaborar su relato de la lucha contra el nazismo, de la misma manera, explica Rafael Chirbes, el PSOE reconstruye su propio pasado y su responsabilidad en la lucha antifranquista. En su afán de rediseñar el país, construyeron nuevos héroes y propiciaron nuevos estilos intelectuales y artísticos donde la impronta del Estado no dejaba de estar presente. Es verdad que algunos exiliados volvieron, que se homenajeó a los soldados leales a la República, pero no se abordó la construcción de una *nueva memoria colectiva* desde unas bases auténticamente democráticas. No era tiempo aún, era la generación de los hijos...

Realizado el relevo generacional, dice Chirbes, el nuevo PSOE, se alimenta de dos momentos fundacionales que convierte en soporte y legitimación: la herencia de la Segunda República y las luchas del sesenta y ocho: «Con el PP en el Gobierno, los diputados socialdemócratas pedían que el Parlamento condenara públicamente los pasados años de la dictadura franquista, cosa que no había pedido durante los años en que gozaron de mayorías absolutas y relativas. (...) Eso sí, casi siempre obviando –por no decir siempre– la mirada desde el espacio de la lucha de clases y situándolo en el de la hagiografía sentimental o nostálgica». ¹¹

La actual Ley de memoria histórica (a pesar de cubrir algunas demandas fundamentales largamente solicitadas por la sociedad civil y especialmente por los miembros de las Asociaciones para la Recuperación de la Memoria Histórica) parece no acabar de cubrir las necesidades y los agravios que aún restan. La derecha la critica por revanchista, la izquierda por insuficiente. Cuando pregunto a mi

⁸ Véase JULIÁ, Santos (dir.): *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid, Taurus, 2006.

⁹ Véanse MOLINERO, Carme (ed.): *La captación de las masas. Política social y propaganda en el régimen franquista*. Madrid, Cátedra, 2005 y JIMÉNEZ-LUCENA, Isabel: “Medicina social, racismo y discurso de la desigualdad en el primer franquismo” en HUERTAS, Rafael y Carmen Ortiz (eds.): *Ciencia y fascismo*. Madrid, Doce Calles, 1998.

¹⁰ FOUCAULT, Michel: *Estrategias de poder*. Buenos Aires, Paidós, 1999.

¹¹ CHIRBES, Rafael: “De que memoria hablamos” en MOLINERO, Carme (ed.): Op. cit. (2006) (pp.242-243).

alrededor pocos muestran interés; mis familiares, que han vivido y sufrido la dictadura en gran parte de sus vidas, creen que remueve cuestiones que todavía les parecen inquietantes.

Tal vez tratar de legislar la memoria sea simplemente absurdo, y esta ley, como explicaba recientemente la vicepresidenta M.^a Teresa Fernández de la Vega ante el Congreso, sólo sirva para «continuar el espíritu de la Transición» y no sea nada más que una sobreexposición necesaria para reafirmar los olvidos, para enterrar más profundo las voces de los fantasmas, que siguen ahí, en los *lugares de memoria*. Seguramente, ahora mismo, estamos generando relatos que serán fagocitados en una nueva memoria homogénea y roma. Porque ¿qué memorias se quieren recuperar? ¿Serán, por fin, plurales o recogerán sólo aquellos recuerdos que ayuden a los estados-franquicia a reafirmar su estatus, aquellos que ayuden, como decíamos más arriba, a la negación de los antagonismos (de clase, de género, de normatividades varias...) y reafirmen la sentimentalidad y el heroísmo?

Como Rafael Chirbes en su texto *De qué memoria hablamos* (2006), yo misma me debato entre sentimientos enfrentados: aquellos que me producen la necesaria y justísima atención hacia tantas víctimas de la represión y el silencio franquista y posfranquista aún sin reconocer, y la inquietud de la utilidad que adquiere cada placa, cada monolito, cada premio y, sobre todo, cada reivindicación que, nacida de la sociedad civil, acaba siendo rentabilizada por gobiernos de diversos signos.

No sería hasta el 20 de noviembre de 2002 cuando el Parlamento estatal reconocería y reprobaría (sin unanimidad) que la Guerra Civil había comenzado con un golpe de estado que atentaba contra la legitimidad republicana entonces vigente. Habían tenido que pasar veintisiete años tras la muerte del general Franco. Sin embargo, la recuperación de la voz de los exiliados y la revisión de la guerra y sus consecuencias habían comenzado en la calle y en el mundo de la literatura y la imagen mucho antes, casi inmediatamente después de noviembre de 1975. No creo que haga falta insistir de nuevo aquí en la obvia conexión entre la construcción y difusión de las imágenes y el marco político y económico que las genera. Como apunta, entre otras y otros autores, la profesora Helena López en varios de sus artículos (véase «Exilio, memoria e industrias culturales: esbozos para un debate» (2004), por ejemplo)¹², la industria cultural y la institución arte tiene un papel fundamental (tanto a nivel mediático como museístico, etc.) en la elaboración de nuestros recuerdos. Al igual que sucede con la construcción del género¹³, las imágenes cinematográficas, el arte y los media son «tecnologías de memoria» enormemente poderosas, y ayudan a elaborar y fijar, como pocos dispositivos, nuestra *memoria colectiva*, y son utilizados como instrumentos básicos por parte del los aparatos del Estado (en el sentido que lo emplea Louis Althusser)¹⁴ construir *memoria hegemónica* desde mucho antes del nacimiento de la propia disciplina histórica.

No hace falta más que repasar el comienzo de la modernidad, pero, sobre todo, las dos grandes guerras mundiales del siglo pasado y sus posteriores secuelas para comprobar como las políticas de memoria contemporáneas tienen en la representación, los medios de comunicación y, en general, con las políticas culturales y educativas, uno de sus territorios más fértiles. Ningún Estado contemporáneo, sea totalitario o democrático, ha obviado ni obvia la relación más o menos directa con los medios de comunicación, el arte y el cine, ya sea a través de las políticas de visibilidad o subvención o, en los casos más extremos, con estrategias de control más directo. Agente de la historia, pero también fuente de ella, los dispositivos audiovisuales devienen documentos de su relato muchas veces y «asientan y cristalizan ciertos aspectos de la memoria colectiva».¹⁵

¹² LÓPEZ, Helena: «Exilio, memoria e industrias culturales: esbozo para un debate». *Revista Migraciones y Exilios*, núm. 5, 2004.

¹³ Véase LAURETIS, Teresa de: «La tecnología del género», en *Diferencias*. Madrid, Horas y Horas. Madrid, 2000.

¹⁴ Citado por LAURETIS, Teresa de: Op. cit. (2000)

¹⁵ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine de historia, cien de memoria. La representación y sus límites*. Madrid, Cátedra, 2006 (pp. 14).

Todas y todos sabemos que, desde hace ya décadas, un exitoso filme de Hollywood, un *best-seller* literario o una serie de televisión influyen mucho más poderosamente en la elaboración de nuestra memoria que cualquier producción historiográfica, incluso aunque carezcan de rigor y estén probadamente refutados por historiadores o investigadores. De esta forma, pensar hoy el museo (no olvidemos que este trabajo está producido por un museo), el cine, la prensa, la televisión o, en los últimos años, internet, como *dispositivos* y como *lugares de memoria privilegiados* (sean éstos corporaciones públicas o privadas) no sería ningún atrevimiento, aunque se alejen bastante de la denominación clásica de Pierre Nora ¹⁶ *de los lugares de memoria* como lugares físicos o simbólicos, conmemoraciones o actuaciones acordadas básicamente por el Estado o las instituciones paraestatales y aceptadas como tales por la mayoría de la sociedad.

Si el cine es una tecnología y un lugar de memoria, pero también, como dice Giuliana Bruno en palabras de Jo Labanyi ¹⁷, un lugar de sueños y posible agenciamiento político simbólico, ¿cómo interpretar entonces las imágenes en función de los escenarios diversos del poder? ¿Cómo dar voces e imágenes a una historia distinta, a aquellos relatos que nos han sido transmitidos desde otras experiencias que contradicen, muchas veces, el recuerdo oficial? ¿Cómo insistir en la distancia inaprehensible entre la realidad y los discursos de la representación, en la imagen como una elaboración dependiente del contexto social y de las tecnologías de producción?

Si consideramos que la escritura de la historia y sus representaciones son constitutivas de la historia misma ¹⁸, es sin embargo imprescindible distinguir que no todas las escrituras de la historia y/o de la memoria comparten los mismos principios ni finalidades. Como muy bien explican Jenaro Talens y Santos Zunzunegui en *Rethinking Film History*, podríamos distinguir al menos tres tipos diferentes de narrativas representacionales de la historia: *la especular* (basada en la linealidad cronológica y en el plano-contraplano, positivista, universalizadora, individualizadora y heroica –responderían al prototipo del cine y los *media* hegemónico-estatalistas con vocación «de fijar el pasado» naturalizándolo); *la cartográfica* (basada en la profundidad de campo, diacrónica y concentrada, que rechaza la universalidad y se concentra en casos concretos estudiándolos en profundidad –podría corresponder a los comprendidos como relatos de memoria–; y *la diagramática* (basada en el montaje y más bien arqueológico-ensayística, que entiende la historia como una construcción efímera y perecedera, generada desde el presente a través de la colisión de fragmentos –los autores ponen como ejemplo la archiconocida *Histoire(s) du cinéma*, de J. L. Godard).¹⁹

Representar la historia y representar la memoria se presentan como conceptos distintos, con distintas utilidades, aunque estrechamente ligados. Pero ¿realmente son territorios divergentes o tienen más puntos de contacto de lo que descubriríamos en una primera definición?

Podríamos acordar que existen producciones audiovisuales que, desde el principio, conllevan en su elaboración *la vocación de ser parte del relato histórico de un determinado momento*. Se trata, generalmente, de productos narrativos compactos de carácter mitológico, que se pretenden veraces y objetivos, ya sea en el ámbito mediático o cinematográfico. Son elaboraciones estatales con vocación documental (el *No-Do*, por ejemplo) o textos fílmicos apoyados desde instancias oficiales que forman claramente parte de *las políticas de memoria* cuya labor es asentar la denominada *memoria histórica*: el llamado «cine histórico» de los años cuarenta, parte de los filmes elaborados bajo la Ley Miró durante el

¹⁶ Véase NORA, Pierre: «Between Memory and History: Les Lieux de Memoire». L. A., University of California, *Representations*, núm. 26, 1989.

¹⁷ Véase LABANYI, Jo: “El cine como lugar de memoria en películas, novelas y autobiografías de los años 70 hasta el presente” en RESINA, Joan Ramón y Ulrich Winter (eds.): *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2005.

¹⁸ Véase WHITE, Hayden: *Metahistoria*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2001 y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: Op. cit. (2006).

¹⁹ TALENS, Jenaro y Santos Zunzunegui: *Rethinking Film History*. Valencia, Episteme, 1985 (pp. 16-22).

Gobierno socialista en los años ochenta, pero también el llamado «cine colonial» británico, florecido especialmente durante el thatcherismo, o gran parte de las producciones norteamericanas referidas a la II Guerra Mundial, Vietnam o, más recientemente, Irak, formarían parte de este grupo.

Representar la memoria parece indicar, por el contrario, una vocación no hegemónica, parcial y evidentemente subjetiva. En principio, se presentan como productos construidos para dar voz a esas «otras versiones» de la historia que no forman parte del relato oficial, pero no olvidemos que, igual que los textos anteriores, son parte también, aunque sea residual o tangencialmente, de *las políticas de memoria* y están previstos en ellas. En primer lugar, porque no podemos ignorar que hoy día los estados-franquicia tienen un poder limitado en el nuevo régimen del capitalismo global, y la representación es, como tantos otros territorios simbólicos, un producto económico importantísimo, y por tanto susceptible de cierta «autonomía relativa» con respecto a los intereses del estado-nación desde hace ya algunas décadas. Y en segundo lugar, y no menos importante, tal y como recuerdan Talens y Zunzunegui, porque tampoco podemos hacer una división maniquea entre ambos tipos de narrativas, ya que ambas comparten, a pesar de sus diferencias, un mismo régimen visual y un marco escópico común que trasciende, muchas veces, sus intenciones políticas primeras.²⁰

PLAN ROSEBUD

Nuestra sentencia no es aparentemente severa. Consiste en escribir sobre el cuerpo del condenado, mediante la Rastra, la disposición que él mismo ha violado. Por ejemplo, las palabras inscritas sobre el cuerpo de este condenado –y el oficial señaló al individuo– serán: **HONRA A TUS SUPERIORES.**

Franz Kafka, «En la colonia penitenciaria»

Ciertamente hay cosas que no podemos ver. Y lo que no puede ser visto, debe ser mostrado. (...) Robert Bresson menciona unas ideas bastante parecidas cuando refuta el «valor absoluto de una imagen»; cuando insiste en decir que «no está todo» en el campo; cuando impone en la representación un modo de fragmentación que restituye a las partes independientes; cuando invoca el arte del montaje gracias al cual «una imagen se transforma en contacto con otras imágenes».

George Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*

Como ya escribimos en la propuesta inicial de este trabajo, comenzar un proyecto invocando las últimas palabras de un muerto y hacerlo con la potente imagen de un icono de la cinematografía contemporánea como es *Ciudadano Kane*, de Orson Welles (1941), es, en sí misma, toda una declaración de principios que sitúa ya los marcos de este proyecto.

Invocar a Rosebud, es convocar a los fantasmas, es hacer un llamamiento al disenso y a la memoria como contradicción y como desencuentro, sospechando ya, desde el comienzo, de la posibilidad de una *memoria colectiva* en un sentido unívoco, y evidenciando, por la misma apelación sobreentendida en el texto fílmico, su fragmentación y su fragilidad constructiva, siempre coyuntural y cambiante desde el presente. Apelar a Rosebud, pues, es decidir un punto de partida de una investigación audiovisual y textual, que tendrá en las imágenes, y por extensión, en el estudio del documento y el monumento, sus herramientas de estudio.

Como ya apuntábamos más arriba, los *lugares y las políticas de memoria* son, muchas veces, lugares y ejercicios de desaparición, empresas de gestión del olvido. La aparente distancia entre los monumentos (supuestamente cerrados y cosificadores) y los documentos/archivos (supuestamente activos y permeables a la interpretación) no se produce prácticamente nunca en términos maniqueos.

²⁰ Véase TALENS, Jenaro y Santos Zunzunegui: Op. cit. (1985).

Monumentos y documentos, productos legitimados generalmente por distintos aparatos de poder al servicio de una memoria consensuada, suelen reescribir y/o ayudar a reinscribir el relato histórico en función de los usos y necesidades del presente, y ambos son actualmente resignificables y permeables a la reubicación.

Nuestra propia experiencia en la producción de este proyecto audiovisual nos ha hecho ser conscientes de la patrimonialización de los archivos, de su inaccesibilidad económica, de la poca transparencia en su gestión y de cómo, en palabras de Pepe Coira durante la entrevista que mantuvimos con él en el CGAI (Centro Galego de Artes da Imaxe, A Coruña), «el esfuerzo por la conservación de los archivos está impidiendo, muchas veces, ejercicios de memoria»²¹. Es verdad que la puesta en valor de las imágenes como documentos ayuda a su conservación y a tomar conciencia de su importancia, pero ¿hasta qué punto restringe su uso y su accesibilidad?, ¿hasta qué punto se están enquistando en esta conversión en fetiches-mercancía más allá, incluso, de la petrificación de los monumentos tradicionales?

Tomando como referentes algunos textos literarios y audiovisuales de sobra presentes a lo largo de la propuesta, prescindiendo del relato pormenorizado de los hechos que contextualizan el proyecto y utilizando una metodología de investigación permeable e interdisciplinar, más cercana a los estudios culturales o a la historia cultural que a la historiografía tradicional, Plan Rosebud ha intentado ser una pequeña contribución al debate público sobre las relaciones entre la imagen, la memoria y la historia, una investigación sobre la imagen como documento y referente del relato histórico, y de sus intersecciones con las diversas formas del poder, un trabajo que fija su atención en los *mediadores* y *gestores de la memoria*, más que en los depositarios mismos de ésta.

Concretado en una web, una videoinstalación, dos filmes-ensayo de los que hablaremos detenidamente más abajo, dos seminarios (*Documentalidades 1*, que tuvo lugar en octubre de 2006 en el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela, y *Documentalidades 2*, que se desarrolló también en el CGAC en diciembre de 2008) y esta publicación final en formato libro, este complejo proyecto pretendía hablar de lo que la documentalista alemana Hito Steyerl llamaba «documentalidad», en clara referencia al concepto de «gubernamentalidad» de Michel Foucault en *Estrategias de poder*.²²

Comprometidos con la sospecha que introduce Steyerl cuando explica que existen en la imagen documental unas narrativas que están, más o menos conscientemente, implicadas con las denominadas por Michel Foucault «políticas de la verdad» (establecidas en cada momento y con estrategias distintas por diversas instancias de poder), nuestro interés ha sido indagar, como ella misma apunta, sobre estas estrategias de «producción de verdad» (desde la «autenticidad» que se reafirman en el *voyeurismo*, hasta el documental reflexivo que tiene su epítome en el metadocumental), sobre los mecanismos que convierten a estas representaciones en «pruebas», susceptibles de ser consideradas documentos y generar monumentos.

Plan Rosebud 1: La escena del crimen

El primer capítulo de *Plan Rosebud* se centra en el reciente debate social en torno a la llamada Ley de memoria histórica en España, y la actual relación entre los lugares de memoria y las políticas de memoria, y las industrias culturales, muy especialmente estudiados, en nuestro caso, a través del turismo de guerra y el turismo conmemorativo (que forma el grueso del material de los cuatro escenarios que contiene esta primera película).

Este estudio, igual que la segunda parte de *Plan Rosebud*, se estructura en cuatro capítulos y tres intermedios, y no sólo se limita al Estado español, y en especial a Galicia (el lugar donde yo –y el general Francisco Franco– hemos nacido), sino que se presenta como un estudio comparativo con Reino

²¹ Entrevista con Pepe Coira (Coruña, 2006).

²² Véanse FOUCAULT, Michel: Op. cit. (1999) y STEYERL, Hito: «La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico», en *Ficciones Documentales*. Barcelona, CaixaForum, 2004.

Unido y, en general, con las políticas de memoria europeas tras la II Guerra Mundial. El motivo para escoger el Estado británico como variable comparativa más significativa tenía que ver con el hecho de ser una democracia europea bien establecida con un pasado completamente diferente al que nosotros hemos heredado de la dictadura franquista, y, sin embargo, como descubrimos a lo largo de este proceso, con dinámicas bastante más similares de lo esperado en lo que se refiere al entrelazamiento entre las industrias culturales y la memoria (un fenómeno imparable y supraestatal debido a la globalización económica) y también con políticas de memoria igualmente selectivas en lo que atañe a episodios que puedan contradecir o cuestionar las narrativas heroicas compactas y lineales que transmiten el Estado o los medios de comunicación (me estoy refiriendo, por ejemplo, al escaso eco que han tenido las investigaciones sobre los campos de prisioneros alemanes e italianos en Reino Unido hasta hace bien poco).

Los tres intermedios de esta primera parte del proyecto desarrollan temas privilegiados desde el principio en los diversos esbozos del trabajo: la construcción y control del cuerpo por diversos organismos de control, ya sea mediante la represión o mediante la legislación de políticas sociales; la capitalización del pasado y la deconstrucción de las mitologías históricas transmitidas a través de las políticas de memoria; y, por último y de forma muy central, la relación del cine con la construcción de la memoria personal y colectiva y de las narrativas históricas (especialmente visible en algunos ejemplos utilizados en colisión o reafirmación con las palabras y las imágenes recogidas por nosotros, como *Raza* (1941), de J. L. Sáenz de Heredia, *Harka* (1941), de Carlos Arévalo, *Esa pareja feliz* (1951), de Luis G. Berlanga y Juan Antonio Bardem, o *The longest day* (1964), de Darryl F. Zanuck.

Los cuatro escenarios que desarrolla *Plan Rosebud I* estaban contenidos ya en la videoinstalación *La escena del crimen*, que presentamos por primera vez en noviembre de 2007, y extensamente explicados en el texto del mismo nombre.²³ Tan sólo quiero recordar aquí que este material se centraba en la reutilización actual de campos y colonias penitenciarias ubicadas en Galicia y Gran Bretaña (el cementerio de Ourense y la isla de San Simón en Vigo), el Eden Camp (en Malton, North Yorkshire, actual emplazamiento del Museum of the Peoples War), así como en un recorrido sobre la actual industria del turismo en la Alta Normandía, a través de las cinco playas del desembarco aliado en 1944, Pointe du Hoc y el pueblo de Sainte-Mère-Église.

La memoria como instrumento político, como herramienta de construcción de Estado, pero también, como explica Jorge Blasco en *El arte turístico de la memoria*²⁴, la memoria como fetiche, la memoria como objeto de mediación del viaje, aunque éste sea a una escena del crimen, a un escenario de represión o guerra. Como ese inefable turista parapetado tras la cámara, tal vez ninguno de nosotros podamos soportar el enfrentamiento con los escenarios de la muerte, y por eso, más que en ningún otro lugar, el *souvenir*, que no el recuerdo, se convierte en un objeto de transición. Los lugares de memoria, aquellos que, según Pierre Nora, la sociedad civil o el Estado (o ambos) consideran territorios simbólicos imprescindibles para el desarrollo y mantenimiento de la memoria colectiva²⁵, se han convertido, desde hace ya décadas, en parte complementaria o central de itinerarios turísticos. Ya sea en forma de memoriales, tumbas, escenarios de batallas, archivos o documentos, la cosificación de la memoria introducida en el sistema capitalista y poscapitalista sigue un curso ascendente.

Visitar estos territorios del pasado releídos ha tenido, para nuestra experiencia y nuestra investigación, una rara cualidad de autenticidad: todos ellos, pero especialmente los más cercanos, Ourense o San Simón, nos obligan a enfrentar el problema de la ubicación de la memoria en el presente, de la utilización política de estos espacios y del futuro de su conservación. Tal y como comentábamos con Jo

²³ Véase RUIDO, María: «La escena de crimen», en *Información contra información*. Santiago de Compostela, CGAC/Xunta de Galicia, 2007 <<http://planrosebud.proxecto-edicion.net>>

²⁴ Véase BLASCO, Jorge: «El arte turístico de la memoria», en *Tour-ismos: La derrota de la disensión*. Fundació Tàpies, Barcelona, 2004.

²⁵ NORA, Pierre: Op. cit. (1989).

Labanyi en el encuentro que con ella sostuvimos en Barcelona en mayo de 2007 ²⁶, ¿cómo preservar los escasos restos de los campos de concentración, las precarias huellas de las colonias penitenciarias o los pocos campos de trabajo que subsisten? ¿Es necesaria su museificación o debemos reutilizarlos, mantenerlos a través del cambio, del uso, de la revitalización, aun al precio de la turistización de estos lugares?

Pero si queríamos hablar de lugares de memoria y de su resignificación actual, no podíamos dejar de visitar el lugar más controvertido dentro del Estado español, construido para el propio dictador para albergar sus restos y presentado como «lugar de reconciliación». Junto con los cuatro escenarios ya contenidos en *La escena del crimen*, esta primera película aporta nuestra grabación del 31º aniversario de la muerte del general Franco el 18 de noviembre de 2006, el último acto permitido en el Valle de los Caídos antes de la aprobación de la Ley de memoria. Al igual que nos confesaba Cecilia Bartolomé en la entrevista que le hicimos en Madrid a principios de 2007 en relación a su filme *Después de...* ²⁷, las sensaciones fueron contradictorias. Si en algún momento podríamos pensar que el Estado español había superado completamente el legado dictatorial y el orden social que lo escenifica, estas imágenes (de sorprendente parecido a las grabadas por los hermanos Bartolomé a finales de los setenta) no sólo evidencian aún la resistencia de un pequeño pero ruidoso grupo de nostálgicos, sino que contextualizan, y esto sí nos parece preocupante, la posición revisionista de la derecha parlamentaria, al tiempo que revelan un substrato social sino inmovilista, al menos pasivo, que sigue pensando que es mejor «no remover el pasado» y que la Transición es imperfectible.

Plan Rosebud 2: Convocando a los fantasmas

Y precisamente en la Transición española y en su contexto cultural, así como en los últimos años del laborismo británico de los setenta y en la llegada al poder de la líder conservadora Margaret Thatcher, enfoca su atención la segunda parte del filme y trata de desmontar, a través del análisis de algunos casos concretos de movimientos sociales y de producciones de la cultura popular, la idea de la Transición como un pacto de élites, el discurso oficial, teleológico y compacto de una clase política que, con Adolfo Suárez y el rey Juan Carlos al frente, «salvó» al Estado español de una nueva guerra civil posibilitando el cambio «pacífico» a un régimen democrático (como podemos ver y escuchar, por ejemplo, en el relato mitológico-mediático por excelencia, *La Transición española*, la serie dirigida por la periodista Victoria Prego en los primeros años del Gobierno de Felipe González).

De nuevo el discurso épico, construido a través de los *media* y de cierto tipo de cinematografía, falsea, desde nuestro punto de vista, el trabajo real y la madurez de una sociedad civil que, desde hacía décadas, sostenía una resistencia más o menos solapada contra las estrategias represivas e instrumentalizadoras de la dictadura. Nuestro interés aquí es estudiar la cultura popular en relación con las diferentes fuerzas sociales protagonistas del cambio político (desde el sindicalismo de base hasta el movimiento feminista, pasando por las asociaciones de vecinos o los colectivos de gays y lesbianas) y analizar por qué y cómo ciertas imágenes del cine militante que transparentan el esfuerzo colectivo de estas luchas han sido relevadas o incluso censuradas indirectamente para posibilitar la narrativa triunfante, personalista y lineal que todos hemos aprendido a través de la televisión o la prensa de mayor difusión.

Los tres intermedios de *Plan Rosebud 2* desarrollan particularmente una visión crítica de estas estrategias mediáticas y culturales, haciendo hincapié sobre las políticas informativas, sobre la producción de la música popular en relación al contexto social y sobre la práctica desaparición y desconocimiento del cine militante y sus formas de producción y distribución (hablamos, por ejemplo, de los casos de Carlos Varela y el Colectivo de Cine de Clase en el Estado español, y de Cinema Action o Berwick Street Collective en Reino Unido, no desaparecidos, pero sí museificados, como nos

²⁶ Entrevista con Jo Labanyi (Barcelona, 2007).

²⁷ Entrevista con Cecilia Bartolomé (Madrid, 2007).

explicaba en Londres en mayo de 2008 Humphrey Trevelyan, que fuera miembro de Berwick Street Collective)²⁸.

En este caso, el contrapunto comparativo con Gran Bretaña es especialmente interesante, tanto porque para los productores culturales de los setenta y ochenta en España, Londres era una referencia inevitable (especialmente para los músicos de la llamada «Movida»), como por el paralelismo social que supone la crisis económica sufrida durante el prethatcherismo y el thatcherismo que tiene su reflejo tardío en la reconversión de la industria pesada en España y el ciclo de luchas sociales de los ochenta que ésta produjo, y que establecen un continuo con el ciclo de protestas comenzado ya durante el último franquismo con consecuencias gravísimas para la clase trabajadora (muertes, cárcel y durísimas represalias).

Por su parte, los cuatro capítulos desarrollados en *Plan Rosebud 2* proponen una continuación con el contexto de la primera parte de la película y presentan un tratamiento parecido, desde el contexto actual, de algunos lugares concretos. Las minas de wolframio de Casaio y Fontao y su relación con la política económica y empresarial del franquismo; las bases americanas establecidas en Europa a partir de la política diseñada por la Guerra Fría (Estaca de Bares y Greenham Common, para ser más precisos); la represión ejercida sobre los trabajadores en Gran Bretaña y en el Estado español durante los setenta y ochenta (y en concreto, los acontecimientos del 10 de marzo de 1972 en Ferrol); así como el ciclo de luchas y la posibilidad de agenciamiento de nuestros propios cuerpos y subjetividades propiciados por los diversos feminismos y los distintos movimientos de gays y lesbianas durante las décadas de la Transición y el prethatcherismo, conforman los espacios físicos y temporales de esta segunda parte del filme.

Entre ambos territorios espacio-temporales, tanto en el británico como en el español, se extiende una línea conceptual tenue pero común. Como ya comentaba al comienzo de este escrito, las formas de control del Estado sobre nuestros cuerpos y nuestras subjetividades (lo que Foucault llamó la *biopolítica*) trazan interesantes intersecciones entre ambos paisajes a pesar de sus evidentes diferencias. Si entre los años treinta a los cincuenta las políticas represivas del Estado español (con los campos de concentración y las colonias penitenciarias como máximos ejemplos) dominaban con estrategias brutales el cuerpo individual y social (muy especialmente el de las mujeres), en los sesenta y setenta observamos como el cuerpo colectivo muta con la entrada del turismo y el capitalismo global. Pero será sobre todo con la muerte del dictador cuando este cuerpo colectivo se travista, se «coloque», y se vaya de fiesta en un paréntesis extático que parecía enterrar para siempre el nacionalcatolicismo dictatorial y sus interminables herencias. Sin embargo, la llegada de la pandemia del sida algunos años después del «fallido» (¿o tal vez no?) golpe de estado militar del 23 de febrero de 1981 supone una brutal vuelta al orden.

Los estados (y en este caso, el Estado español) utilizan la pandemia como una metáfora del desorden social, como un instrumento represivo en medio de una década, los años ochenta, de intenso sabor conservador. De nuevo, las políticas de control reaparecen aunque en formas diferentes: la prevención deviene proteccionismo, y la autonomía política y sexual deviene una socialdemocracia postmoderna comandada por un nuevo PSOE que «rediseña» una nueva España bajo el signo del olvido y el consenso. Este mismo PSOE renovado es el que hoy, apropiándose del capital simbólico republicano que antes desechó, ha elaborado una Ley de memoria pobre y escasa, que no hace sino revalidar nuevamente el pacto transicional bajo la mirada severa del Partido Popular.

Aparentemente callados, pacientemente expectantes, los fantasmas de nuestra desmemoria se han paseado por los cuentos domésticos de nuestras abuelas, por películas y novelas desde mucho antes de la muerte del dictador. Sin embargo, como escribe certeramente Tzvetan Todorov en *Los abusos de la memoria*, la convocatoria a los fantasmas no puede ser una obligación porque «recobrar el pasado es, en democracia, un derecho legítimo, pero no debe convertirse en un deber (...) El derecho al olvido existe

²⁸ Entrevista con Humphrey Trevelyan (Londres, 2008).

también»²⁹. Olvidar y recordar son parte del proceso de permanente construcción de la memoria, y sería cruel condenar, ya sea desde instancias públicas o privadas, a aquellos que han vivido hechos tantas veces traumáticos al permanente recuerdo. Por supuesto, tampoco es deber del Estado «legislar» la memoria, sino proporcionar medios y disipar obstáculos que puedan entorpecer su investigación³⁰ para ser el «informante de la historia», como ya apuntábamos.

Entonces, si el Estado no debe ser su depositario único, ni su único transmisor, ¿no somos nosotros, la sociedad civil, los que ahora tenemos un cierto «deber» de memoria? Como proponía la cita de Walter Benjamin que encabeza este texto, nuestra intención en este complejo y largo proceso de trabajo era «cepillar la historia a contrapelo», convocar y escuchar a los fantasmas, y descubrir entre las ruinas narraciones menos ordenadas y compactas, más difusas y orgánicas, que posibiliten otras historias. Si hemos conseguido transmitir a vosotros algunas de estas preguntas y sospechas, y contribuir al debate sobre nuestro contexto actual de las políticas de memoria, nuestro objetivo fundamental estará cumplido.

Barcelona, verano 2008

FUENTES DOCUMENTALES DEL TEXTO

- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma: *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- ___ *Políticas de la memoria, memorias de la política*. Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- ___; A. Barahona de Brito y C. González Enríquez (eds.): *Las políticas hacia el pasado. Juicios, depuraciones, perdón y olvido en las nuevas*. Madrid, Istmo, 2002.
- BENJAMIN, Walter: «Theses on the philosophy of history», en *Illuminations*. Londres, Pimlico, 1999.
- ___ *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005.
- BLASCO, Jorge: «El arte turístico de la memoria», en *Tour-ismos: La derrota de la disensión*. Fundació Tàpies, Barcelona, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004.
- FOUCAULT, Michel: *Estrategias de poder*. Buenos Aires, Paidós, 1999.
- HALBWACHS, Maurice: «Fragmentos de La Memoria Colectiva». *Revista de Cultura Psicológica*, núm. 1, México D. F., 1991.
- www.blues.uab.es/athenea/num2/Halbwachs.pdf
- HALL, Stuart y Tony Jefferson: *Resistance Through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. Londres, Routledge, 2007 (1.ª ed. 1976).
- HEBDIGE, Dick: *Subcultura*. Barcelona, Paidós, 2004 (1.ª ed. 1979).
- HELLEN, Anthony: «Temporary settlements and transient populations. The legacy of Britain's prisoner of war camps: 1940-1948». *Erdkunde*, 53, 1999.
- HODGKIN, Katharine y Susannah Radstone (eds.): *Memory, History, Nation. Contested Pasts*. Londres y New Brunswick, Transaction Publishers, 2006.
- HUERTAS, Rafael y Carmen Ortiz (eds.): *Ciencia y fascismo*. Madrid, Doce Calles, 1998.
- JESSOP, Bob; Kevin Bonnet, Simon Bromley & Tom Lim: *Thatcherism*. Cambridge, Polity Press, 1988.
- JULIÁ, Santos (dir.): *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid, Taurus, 2006.

²⁹ TODOROV, Tzvetan: *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós, 2000 (pp. 25).

³⁰ Véase AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma: Op. cit. (2008).

- KAFKA, Franz: «En la colonia penitenciaria», en *La metamorfosis y otros cuentos fantásticos*. Barcelona, Edicomunicación, 1999.
- LAURETIS, Teresa de: «La tecnología del género», en *Diferencias*. Madrid, Horas y Horas. Madrid, 2000.
- LÓPEZ, Helena: «Exilio, memoria e industrias culturales: esbozo para un debate». *Revista Migraciones y Exilios*, núm. 5, 2004.
- MARZO, Jorge Luis: «El secuestro de la reflexión artística en España. Contra los historiadores del arte». Suplemento *Cultures* de *La Vanguardia*, núm. 225, Barcelona, 11/10/2006.
- MOLINERO, Carme (ed.): *La Transición, treinta años después*. Barcelona, Península, 2006.
- ___ *La captación de las masas. Política social y propaganda en el régimen franquista*. Madrid, Cátedra, 2005.
- ___ y Pere Ysàs: *Productores disciplinados y minorías subversivas. Clase obrera y conflictividad laboral en la España franquista*. Madrid, Siglo XXI, 1998.
- NORA, Pierre: «Between Memory and History: Les Lieux de Memoire». L. A., University of California, *Representations*, núm. 26, 1989.
- PRADA, Julio: «A represión franquista en Galicia. Un primeiro balance». *Dez-eme*, núm. 9, 2004.
- ___ «Memoria da 'longa noite de pedra'. La represión franquista en Ourense (1936-1939)». *Historia Actual on-line*, núm. 4, 2004.
- RADSTONE, Susannah (ed.): *Memory and methodology*. Oxford, Berg, 2000.
- RESINA, Joan Ramón (ed.): *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ámsterdam, Rodopi, 2000.
- RESINA, Joan Ramón y Ulrich Winter (eds.): *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2005.
- RODRIGO, Javier: *Cautivos. Campos de concentración en la España franquista, 1936-1947*. Barcelona, Crítica, 2005.
- RODRÍGUEZ TEIJEIRO, Domingo: «Explotación de la mano de obra penal en la postguerra civil. El destacamento penal de "Minas de Casaio". Ourense, 1942-1944». *Tiempos de Silencio. Actas del IV Encuentro de Investigadores del Franquismo*. Universitat de Valencia, Valencia, 1999.
- ROMAGUERA, Joaquim y Llorenç Soler: *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*. Barcelona, Laertes, 2006.
- ROWBOTHAM, Sheila: «Cleaners' Organizing in Britain from the 70s: A personal account». *Antipode*, vol. 38, núm. 3 (Manchester-Nueva York, noviembre 2006).
- ___ & Huw Beynon (eds.): *Looking at class. Film, television and the working class in Britain*. Londres, Rivers Oram Press, 2001.
- RUIDO, María: «La escena de crimen», en *Información contra información*. Santiago de Compostela, CGAC/Xunta de Galicia, 2007. <http://planrosebud.proxecto-edicion.net>.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine de historia, cien de memoria. La representación y sus límites*. Madrid, Cátedra, 2006.
- STEYERL, Hito: «La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico», en *Ficciones Documentales*. Barcelona, CaixaForum, 2004.
- TALENS, Jenaro y Santos Zunzunegui: *Rethinking Film History*. Valencia, Episteme, 1985.
- TODOROV, Tzvetan: *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós, 2000.
- VVAA: «El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)». *IX Congreso de la Asociación española de Historiadores de Cine (Valencia, 2001)*. Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas, 2004.
- VVAA: «Ficciones históricas». *Cuadernos de la Academia*, núm. 6. Madrid, 1999.
- WHITE, Hayden: *Metahistoria*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2001.

ENTREVISTAS CITADAS:

Pepe Coira (Coruña, 2006)

Cecilia Bartolomé (Madrid, 2007)

Jo Labanyi (Barcelona, 2007)

Humphrey Trevelyan (Londres, 2008)