

Mesa redonda: “MEMORIA Y CINE ESPAÑOL”

Documental y memoria, más allá del abuso y la victimización

Josetxo Cerdán (Universidad Carlos III de Madrid)

Miguel Fernández Labayen (Universidad Carlos III de Madrid)

La diferencia entre ambas prácticas puede expresarse con la siguiente fórmula: una (la de los *punks*) es cinética, transitiva y se centra en el *acto de transformación* realizado sobre el objeto; la otra (la de los *teds*) es estática, expresiva y se centra en *los objetos en sí*.

Dick Hebdige

El objetivo de este texto es contextualizar la mesa redonda sobre cine español y memoria, a la vez que compartir algunos dilemas teóricos y metodológicos. De este modo, esta comunicación pretende ofrecer una serie de reflexiones a raíz de algunos trabajos que hemos desarrollado en los últimos años y que de manera puntual señalaban la intensa relación entre prácticas filmicas experimentales y memoria individual y colectiva (Cerdán, 2013; Cerdán y Fernández Labayen, 2013; Fernández Labayen y Oroz, 2013; Fernández Labayen, 2014). Así pues, pasamos a enumerar nuestras consideraciones sobre las relaciones entre el estudio del cine contemporáneo, el cine español y la memoria. Para ello, el presente texto se estructura alrededor de una serie de preámbulos, cinco en total, que quieren generar una vía de entrada a la reflexión sobre los dos polos de esta mesa y ofrecer un contexto de discusión en relación con algunos de los trabajos audiovisuales aquí discutidos.

Primero: investigación histórica del cine. Si la idea de que existe una relación entre los diferentes modelos históricos de producción y el resultado formal de las películas

es un lugar común en los estudios cinematográficos, lo cierto es que han sido muy pocos los trabajos que respaldan dicha idea, principalmente porque resulta complicado convertir condiciones materiales de producción en opciones formales y estéticas/estilísticas de realización. Por ello, estamos más acostumbrados a ver trabajos que se centren en uno u otro aspecto, modelo de producción o configuración formal, sin llegar a tender puentes entre ambos. A fecha de hoy, sigue siendo el texto que Bordwell, Staiger y Thompson (1985) dedicaron al periodo del cine clásico de Hollywood, el trabajo que de manera más sistemática ha desarrollado un estudio donde modo de producción y estilo son estudiados de forma complementaria.

También es posible que esa falta de trabajos similares, como se ha dicho en alguna ocasión, sea debida no solo a lo complicado de realizar una investigación que abarque tan amplias cuestiones, sino también a que realizar un estudio similar en otro contexto espacio-temporal podría ser mucho más delicado: la falta de sistemas de producción tan rígidos como el del cine clásico hollywoodiense, al menos en otros países occidentales, y la desaparición de fuentes primarias (los archivos de los estudios) son quizá los mayores obstáculos para poder realizar dichas investigaciones.

En el contexto español, la posición mayoritaria y con gran pregnancia social pasa por dudar de la existencia de una industria del cine español. Si en términos historiográficos son varios los estudios que han atendido a la configuración del tejido industrial del cine español (Fanés, 1989; Castro de Paz y Cerdán, 2005; Salvador Marañón, 2006; Fernández Colorado y Cerdán, 2007; Riambau y Torreiro, 2008), en los últimos años se ha abierto una interesante aunque ambigua y dispersa reflexión sobre 'el otro cine español'. En un contexto de crisis nacional y global, y al amparo de los cambios acaecidos con la transición digital, se ha debatido intensamente sobre una posible relación entre los modos de producción y circulación alternativos al

hegemónico y unas propuestas estéticas más o menos rupturistas (Cerdán, 2014). Frente a la homogeneidad del modelo estudiado por Bordwell, Staiger y Thompson, al menos en su funcionamiento económico y cultural, la heterogeneidad de formas y modos de producción es el campo de cultivo en el que se han desarrollado los debates institucionales y culturales acerca de ‘los modelos del cine español’ (Binimelis, Cerdán y Fernández Labayen, 2015).

Segundo: memoria y posmemoria. Como señaló Tzvetan Todorov, vivimos desde mediados de la década de los noventa bajo el imperio de la memoria, en la era del testimonio; y parece que no seamos conscientes de que ‘el elogio incondicional de la memoria y la condena ritual del olvido acaban siendo, a su vez, problemáticos’ (Todorov, 2008: 21). Desde hace más de una década que los científicos sociales y humanistas en general, y los historiadores y los *memory studies* en particular, se preocupan por definir bien qué se entiende por memoria, en qué se diferencia ésta de la historia, en definir diferentes tipos y categorías de la primera, etc. Nos interesa aquí reclamar dos matices respecto a estas diferentes clasificaciones y ordenamientos de la memoria. En primer lugar, la cuestión de los abusos de la memoria natural tal y como los plantea Paul Ricoeur, distribuidos, según él en tres planos: ‘al plano patológico-terapéutico corresponderían los trastornos de la memoria impedida; al plano propiamente práctico, los de la memoria manipulada; al ético-político, los de la memoria convocada abusivamente, cuando conmemoración rima con rememoración’ (Ricoeur, 2008: 83¹). La segunda cuestión que nos interesa señalar aquí es la diferencia que establece Paloma Aguilar (2008) entre memoria histórica y memoria colectiva (o social). Para esta historiadora, la primera es una ‘«memoria prestada» de

¹ La idea de se desarrolla en profusión entre las páginas 96-124.

acontecimientos del pasado que el sujeto no ha experimentado personalmente (...) se mantiene viva gracias a las conmemoraciones' (Aguilar, 2008: 43-44). Mientras que la memoria colectiva 'se sustenta en grupos que comparten una identidad común (...)

Aun cuando originalmente pudieron estar configuradas por los recuerdos individuales de algunos miembros del grupo, con el paso del tiempo las élites culturales – impulsoras de iniciativas políticas basadas en la difusión de rasgos étnicos o culturales- acaban elaborando un discurso simplificado y común sobre el pasado, apto para el consumo de los miembros de la identidad compartida y sumamente manipulable por las élites políticas' (Aguilar, 2008: 50). De este modo, concluiríamos nosotros, la memoria colectiva estaría siempre amenazada por una doble fuerza: por un lado está la posibilidad de convertirse en memoria histórica (manipulada por las élites a través de las conmemoraciones); por otra, la de ser borrada (o minimizada) por otra memoria colectiva diferente que sea elevada a la condición de histórica. De este modo, la propia condición abierta y cambiante de la memoria (colectiva) es paradójica: es lo que le permite sobrevivir en diferentes contextos, pero también es la puerta abierta para su manipulación y minimización (o incluso desaparición). Por último, después de hacer las puntualizaciones anteriores, apuntar que como nos recuerda Ricoeur, 'no se debe entrar en el campo de la historia únicamente con la hipótesis de la polaridad entre memoria individual y memoria colectiva, sino con la de la triple atribución de la memoria: a sí, a los próximos, a los otros' (Ricoeur, 2008: 173). En esa triple atribución, sobre todo la última, es donde las memorias colectivas se juegan el ser o no ser.

Establecidas estas cuestiones sobre la memoria, querríamos detenernos, aunque sea por un instante, en la definición de otro término que también será útil en el presente

ensayo, el de posmemoria. Este término fue acuñado por Marianne Hirsch² durante la década de los noventa y, rápidamente recogido y desarrollado por otros autores como Andreas Huyssen, Ernst van Alphen o James E. Young. El término nace, y se desarrolla teóricamente, en torno a la cuestión del Holocausto y viene a delimitar aquella memoria de segunda generación, memoria heredada, de los hijos de quienes lo padecieron y sobrevivieron a él. Para Hirsch, y los autores que la suceden, la memoria traumática de los progenitores es heredada por esa segunda generación, pero esa herencia no puede ser completa, porque en la transición se pierde la relación indexal que la primera generación tiene con los hechos. De ahí que, sin bien se acepta la idea de que toda memoria es, por definición, incompleta (no hay memoria sin olvido), la posmemoria, como memoria heredada por esa segunda generación, es especialmente fragmentada, inconexa, precisamente por su condición de memoria no vivida. Será James E. Young quien profundice en otra de las cuestiones fundamentales de la posmemoria: su carácter profundamente reflexivo, autorreferencial, y por lo tanto, también crítico, ya que quienes han heredado una memoria traumática anterior, necesitan encontrar un espacio para su propia subjetividad en esa memoria heredada. Y esa condición subjetiva, de construcción de un 'yo' crítico es una cuestión fundamental dentro de la posmemoria.

Tercero: memoria y audiovisual español. A partir de mediados de los años noventa se ha generado una ingente cantidad de material literario y audiovisual sobre la cuestión de la Guerra Civil Española y el Franquismo. Pero esto no es algo nuevo, desde los años de la Transición la recuperación de la memoria republicana fue un hecho a través de todo tipo de productos históricos, literarios y cinematográficos, lo

² Para una discusión en profundidad sobre la construcción histórica del término Quílez (2010: 63-71), de donde nosotros extraemos su características y líneas generales.

que ocurre, como bien señaló Loureiro (2008) y ha recogido posteriormente Labanyi (2010) es que, a mediados de los años noventa, cambió el enfoque con el que se construían dichos materiales. A saber: si desde la segunda mitad de la década de los setenta hasta mediados de los noventa, la mirada había sido fundamentalmente heroica hacía quienes perdieron la guerra, a partir de mediados de la última década del siglo se pone el énfasis en la victimización del bando republicano. Es decir, cambia la forma del relato sobre la guerra civil española, y más concretamente sobre la derrota republicana. En el terreno audiovisual había sido Vicente Sánchez-Biosca el primero en llamar la atención sobre lo que, en aquel momento, denunció como la *banalidad del bien* (invirtiendo para ello el término creado por Hannah Arendt, *banalidad del mal*, para referirse a los burócratas del Holocausto): ‘*banalidad*, en cuanto no existe reto moral alguno, riesgo personal en la apuesta ni tampoco aportación ninguna al estado del conocimiento; *bien*, en la medida en que esta banalidad se ancla en un origen noble, acaso ético, pero ya muy lejano, la reivindicación de la memoria de los hombres, mujeres y niños que fueron sacrificados por la impositiva y despiadada memoria de los vencedores’ (2006: 315). Incluso más contundente se mostraba Ángel Loureiro (2008) cuando acusaba a buena parte de esos reportajes y documentales posteriores a la segunda mitad de la década de los noventa de ‘ganarse al público por medio de una retórica del patetismo basada sobre todo en el dolor de los parientes vivos de los fusilados y en una visión simplificada de la historia’ (Loureiro, 2008: 233)³.

³ ‘The aim is merely to win over the audience through a pathetic rhetoric based on the surviving relatives’ pain and a highly streamlined version of the past’. (La traducción proviene de la versión del texto publicada poco después en *Claves de la razón práctica*, nº 186 (pág. 24 en este caso).

Cuarto: la posmemoria en el espacio cinematográfico hispanoamericano y transnacional

Ha sido una película argentina, *Los rubios* (Albertina Carri, 2003)⁴, la que de manera más rotunda convocó la discusión sobre la posmemoria en la esfera pública de su país. El film de Carri indaga en la desaparición de sus progenitores durante los años de la última dictadura militar en el país. Pero lejos de realizar un film conmemorativo de la memoria de sus padres (y sus compañeros de lucha), Carri construye un artefacto fílmico que cuestiona, por un lado, esa monumentalización que parece que se le quiera pedir a este tipo de films (el recurso más evidentemente en este sentido es la marginalización que se hace en *Los rubios* de aquello que otros documentales temáticamente similares primarían: el testimonio de los camaradas de los padres); y por otro, la propia naturaleza del film como objeto (los elementos autoreflexivos de la película apuntan en esa dirección desde que, al inicio, la actriz Analía Couceyro declare a cámara que ella hará el papel de Albertina Carri en el film).

Ha sido Ana Amado, a través de diversos artículos y de su libro de 2009, quien mejor ha sabido transponer las reflexiones de Hirsch y Young al contexto cinematográfico hispanoamericano a través de su análisis de *Los Rubios* y otros trabajos de la segunda generación, no sólo cinematográficos, sino también teatrales y fotográficos. Mientras

⁴ No es esta la primera película que realiza esa confrontación de memorias generacionales entre la generación golpeada por la dictadura y la de sus hijos. En el año 2000 María Inés Roqué realizaba *Papá Iván*, donde interrogaba (retóricamente, por supuesto) a su padre (desaparecido por los militares), sobre sus elecciones personales a la hora de optar por la lucha revolucionaria, antes de por una vida en el exilio junto a ella y su madre. Este documental ha sido definido por Quílez como un trabajo de 'posmemoria sepulcral', lugar que ocuparía dentro de la filmografía reciente argentina, junto a *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruchtein, 2005), debido a que ambos films, realizados a modo de diario filmado desde el exilio mexicano de sus directoras y protagonistas, se configuran, ante la falta del cuerpo del desaparecido, 'en una suerte de 'lugar en el que llorar su muerte (Quílez, 2009: 411). Mientras que *Los Rubios*, en este caso junto a *M* (Nicolás Prividera, 2007), configuraría el díptico de lo que esta autora a denominado la 'posmemoria airada' por la alta carga de crítica que encierran ambos films.

que se puede considerar que ha sido otra intelectual argentina, Beatriz Sarlo (2005), quien más rotundamente ha cuestionado, en primer lugar, la oportunidad del término posmemoria y, en segunda lugar, su aplicabilidad a la realidad argentina de las producciones artísticas y culturales de los hijos de los desaparecidos durante la dictadura militar.

En todo caso, lo que resulta destacable aquí es cómo dicha discusión no tardaría en extenderse a otros países de la región con los que Argentina podía compartir un traumático pasado reciente que diese pie, por un lado, a la aparición de trabajos creativos de los sujetos portadores de dicha memoria heredada; y por otro, a que teóricos, críticos e intelectuales, discutiesen el valor de dichas producciones en términos de memoria y posmemoria.

En términos generales, el énfasis sobre el estudio de la memoria en España se ha realizado desde un punto de vista nacional. De manera totalmente comprensible, el debate sobre la memoria histórica y los relatos sobre la Guerra Civil y el franquismo han ocupado de forma mayoritaria el espacio público y académico español, sólo para ser substituidos recientemente por la reevaluación de la Transición. Sin embargo, y de forma paralela, varios trabajos audiovisuales de los últimos años llaman nuestra atención sobre la necesidad de atender también a los procesos globales y su influencia sobre la generación de la memoria en el contexto transnacional. Los flujos migratorios de las últimas décadas y la propia condición móvil de la memoria repercuten en la importancia de atender a los fenómenos memorísticos desde esta óptica.

En concreto, películas como *If the camera blows up* (Oscar Pérez & Mia de Ribot, 2008), *Color perro que huye* (Andrés Duque, 2011) o *El modelo* (Germán Scelso, 2012) abordan las configuraciones memorísticas de la contemporaneidad y reflexionan sobre el ‘giro transnacional’ de los *memory studies* en el contexto

español. Caracterizadas por la dispersión social y geográfica y por las fracturas culturales, económicas y raciales que se filtran entre sus brechas, estas películas trabajan sobre una doble periferia: la del emigrante pero también la del cineasta 'menor', materializando una situación espacial intersticial (Cerdán y Fernández Labayen, 2013). En este sentido, estos documentales ejemplifican las relaciones críticas que estos cineastas desarrollan en torno a sus países de origen y los de acogida. Además, estos trabajos se convierten en mediaciones entre las experiencias personales y las narrativas oficiales, como modo de cuestionar las asunciones hegemónicas sobre la nación, el estado y la memoria.

Quinto: posmemoria, modo de producción y estilo. Hay una secuencia en *Los Rubios* que resulta fundamental para entender el punto de vista que queremos adoptar en el presente trabajo y que nos sirve para conectar la cuestión aparecida en el primer preámbulo (la de la relación del modo de producción con el estilo cinematográfico), con las cuestiones de la memoria y la posmemoria en sus representaciones fílmicas desarrollados en los otros preámbulos. En esa secuencia, la directora, Albertina Carri, o más bien su alter ego en el film (Analía Couceyro), recibe un fax del INCAA en el que se le informa de que se le niega la ayuda de producción al film debido a las siguientes razones: 'creemos que este proyecto es valioso y pide, en este sentido, ser revisado con un mayor rigor documental. La historia, tal como está formulada, plantea el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes. El reclamo de la protagonista por la ausencia de sus padres, si bien es el eje, requiere una búsqueda más exigente de testimonios propios, que se concretarían con la participación de compañeros de sus padres, con afinidades y discrepancias'.

En la siguiente secuencia, el equipo de la película está reunido en torno al fax discutiendo su contenido y apuntando hacia la brecha generacional que se desprende de sus palabras: ‘Ellos necesitan esa película, y yo entiendo que la necesiten, pero no es mi lugar hacerla’, afirma Carri (esta vez, sí, ella misma). Al final, deciden volver al trabajo, olvidarse de la ayuda oficial⁵, y hacer la película que les corresponde generacionalmente: una película que ya estamos viendo y que se muestra fragmentaria, subjetiva y crítica.

Y es que esa va a ser la hipótesis principal de este ensayo: el modo de producción de un film que se enfrenta a las cuestiones de la (pos)memoria, generalmente modela y condiciona la forma final del producto filmico. Simplificando más la cuestión: los modelos de producción independientes, o por ser más generales, más alejados de las instituciones (como sería el caso de *Los rubios*), son los modelos que pueden producir textos sobre la memoria y la posmemoria más ricos y complejos, alejados del concepto de memoria histórica conmemorativa del que habla Aguilar.

Deberíamos, por lo tanto, intentar discernir entre dos grandes modelos de producción: institucional o independiente. Aunque siempre existirán fronteras borrosas en más de un proyecto, conviene intentar acotar de la manera más detallada posible uno y otro para no caer en equívocos. Por modo de producción institucional entenderíamos aquel que utiliza en su producción dinero proveniente de alguna institución pública competente en otorgar ayudas a la producción, televisiones⁶, fundaciones públicas (o privadas pero sostenidas con financiación pública) y asociaciones creadas o amparadas por las instituciones. En la mayoría de casos se trata de películas apoyadas

⁵ Finalmente *Los Rubios* sí que obtuvo ayuda del INCAA, y eso nunca se explica en la película, pero parece ser que eso ocurrió en un momento muy posterior de la producción.

⁶ En el ámbito hispanoamericano nos estaríamos refiriendo casi con exclusividad a las películas producidas por televisiones públicas, pero en el caso de España esta condición se ampliaría también a las privadas ya que la ley obliga a estas a invertir en la producción audiovisual para mantener las cuotas de producción del sector.

en estructuras productivas más o menos consolidadas: es decir productoras profesionales. Serían, por el contrario, películas que entrarían dentro del segundo bloque, el de la producción independiente, aquellas que se han financiado por vías alternativas las anteriores. Básicamente, la financiación colectiva (incluyendo, pero no solo, el reciente modelo del *crowdfunding*) y la personal. En definitiva, lo que a veces se identifica como películas sin producción (equiparando, equívocamente, la profesionalización de la producción con su existencia). En estos casos, al no vincularse estos films a estructuras productivas sólidas, las películas acostumbran a tener grandes dificultades para tener acceso a los canales de distribución y, por lo tanto, tienen muchas posibilidades de ser películas invisibles. Es cierto que, en los últimos años, ocurre con más frecuencia que películas producidas de forma independiente encuentran apoyo posterior en productoras establecidas que les ayudan a entrar en el circuito institucional de distribución (eso suele ocurrir cuando los films tienen, o se intuye que pueden tener, buena acogida en los circuitos de festivales). Así, entre ambos modelos (el institucional y el independiente) se abre una amplia zona de sombra donde existen films que reciben ayudas puntuales, o que pueden entrar en procesos más o menos institucionales en un momento concreto, títulos que reúnen elementos de ambas categorías y que son, por lo tanto de difícil ubicación, aunque muchas veces su origen marginal acaba siendo fundamental en su configuración formal (como hemos visto que ocurre con el caso de *Los rubios*).

Cuando se habla de esos films que trabajan sobre la memoria y quizá más concretamente, la posmemoria, es importante distinguir entre los modos de producción para saber a qué nos estamos enfrentando.

Si atendemos por un momento, y antes de pasar al análisis de los films que aquí nos interesan, el perfil de los documentales sobre la memoria que habitualmente se

discuten en diferentes textos, nos encontramos que todos ellos (o un porcentaje muy elevado de los mismos), responde al modo de producción institucional: han sido producidos por las televisiones, o han contado con subvenciones de distintas administraciones públicas y de fundaciones financiadas por instituciones o partidos políticos. Sin necesidad de ir más lejos, en el ejemplar libro de Sánchez-Biosca sobre las imágenes de la Guerra Civil Española casi todos los ejemplos analizados en los apartados dedicados a esta cuestión (Sanchez-Biosca, 2006: 314-327), responden a dicho modo de producción institucional: *Exilio* (Pedro Carvajal, 2002), impulsado por la Fundación Pablo Iglesias; *Operació Nikolai* (Dolors Genovés, 1993), producido por TV3, aunque en realidad esta película que se situaría fuera del ámbito que aquí nos interesa por ser producido fuera de su marco temporal y no tener en el testimonio a su figura central; *Els nens perduts del franquisme* (Ricard Belis y Montserrat Armengol, 2002), también producción de TV3; *Las fosas del olvido* (Alfonso Domingo e Itziar Bernaola, 2004), realizado para el programa *Documentos TV* de TVE. Solo el documental *Así en el cielo como en la tierra* (Isadora Guardia, 2002) de todos los citados por Sánchez-Biosca sería una producción independiente. Mientras en los casos anteriores el autor se había mostrado muy crítico con los resultados de las producciones (incluso en los casos más celebrados entre quienes han escrito al respecto, como son los trabajos de Belis y Armengou), aquí se extiende al respecto de la película de Guardia en los siguientes términos: ‘trata, con una discreción y una finura muy alejadas de la inmediatez televisiva, el proceso de excavación al que se van superponiendo, en un montaje sutil, los testimonios de los familiares de las víctimas. La única voz que posee el documental es ésta y la dureza de las imágenes de los cuerpos, los huesos y los restos se aleja de la obscenidad precisamente porque

cobra sentido humano al calor de las historias de los testigos' (Sánchez-Biosca, 2006: 322).

Por su parte Angel Loureiro (2008), contrapone a un muy similar grupo de documentales de la memoria, a los que acusa de abusar de una retórica del patetismo, una película como *El perro negro* (*El perro negro: Stories from the Spanish Civil War*, 2005), una película realizada por el húngaro Péter Forgács y coproducida por Holanda, Francia, Finlandia y Suecia. Para este autor, *El perro negro* 'ofrece una visión más inquietante y compleja de la guerra civil al ocuparse de tragedias individuales pero sin recurrir a trucos sentimentales ni a fundamentar su indagación en un conocimiento digerido con anticipación y supuestamente incontrovertible' (Loureiro, 2008: 333).

A continuación, es nuestra intención, tratar sobre algunas películas documentales que abordan las cuestión de la memoria y la posmemoria principalmente desde un modo de producción independiente. Mostraremos como, dichos títulos, lejos de caer en todos esos vicios denunciados por Vicente Sánchez-Biosca y Ángel Loureiro, son capaces de elaborar discursos complejos sobre la memoria y sus diferentes manifestaciones. Desarrollaremos para ello tres puntos y en cada uno de ellos se abordarán dos films. En el primero, se verá como la pareja de películas elegida elabora una memoria del movimiento anarquista español alejada del mito o de la idealización, rechazando para ello frontalmente el proceso de monumentalización y la desideologización. En el segundo, los films elegidos cuestionan, por un lado, el valor como documento de las imágenes registradas por métodos audiovisuales (y su pretendida huella indexal) y, por otro, de la transparencia testimonial. Mientras que en el tercer y último punto, esta vez sí, atendiendo a dos películas portuguesas que se centran en la figura del testimonio de forma fundamental, se observa como se puede

generar una clara separación entre un uso patético de la memoria como el que denuncia Loureiro y una memoria sentimental que permite a los testigos no ser victimados.

Conclusiones

Retomamos aquí la cita con que la abría el texto para afirmar que los títulos comentados son verdaderos *actos de transformación* y no porque su propósito sea el de transformar la realidad, sino el de desestabilizar los significados de los objetos que representan. Agotada cierta idea del documental social y político, tan importante en las décadas de los años sesenta y setenta en el contexto del cine latinoamericano, de manera menos utópica, los realizadores del siglo XXI no aspiran al cambio social revolucionario, pero sí al debate en la esfera pública (o lo que sería lo mismo, a ejercer su derecho de ciudadanos).

Si hoy podemos pensar el cine en términos de historia esta tiene que ser lo que Hayden White definió como *pasado pragmático*: ‘el tipo de pasado que la gente normal (...) utilizan como una “realidad” imaginada que sustituye a la religión y a la metafísica como paradigma o como lecho de “lo real”.’⁷ (White, 2005: 334). Ese *pasado pragmático* es, por lo tanto, diferente a la *historia profesional*, entendida como historia científica. El *pasado pragmático* es el lugar en el que se insertan los documentales que toman el pasado, y por lo tanto también la memoria y la posmemoria, como materia prima. El cine documental, en el presente del siglo XXI debería alejarse definitivamente de los *discursos de sobriedad* a los que tradicionalmente ha estado asociado⁸, esos discursos entre los que destacaría el de la

⁷ ‘the kind of past ordinary people (...) carry around with them as an imagined “reality” serving in lieu of both religion and metaphysics as a paradigm or bedrock of “the real”.’

⁸ Bill Nichols fue quien llamo la atención sobre esta vinculación tradicional del documental con los discursos de la sobriedad: ‘Los discursos de la sobriedad son sobrios porque entienden su relación con

Ciencia. Por lo tanto, el cine documental histórico no es, ni debería pretender ser, historia científica. Dicha afirmación no desprecia la capacidad del documental para pensar y enfrentarnos al pasado. Más bien al contrario, el *pasado pragmático*, como sustitutivo psicológico de la religión y la metafísica ocupa un lugar fundamental en las sociedades contemporáneas. Por ello, a los documentales, como *pasado pragmático*, hay que exigirles una ‘relación íntima con el arte, la poesía, la retórica y una reflexión ética’⁹ (White, 2005: 335).

Los referentes aquí utilizados son ejemplos que nos hablan de cómo el pasado pragmático se puede construir más allá de los recursos al testimonio (patético y sentimental) o al documento (como índice o huella que conduzca a una equiparación del documental con los discursos de la sobriedad). Estos títulos apuntan, en definitiva, a transformaciones posibles de los discursos sobre la memoria y, más todavía, sobre la posmemoria, que parecen, a juzgar la situación actual, bastante necesarias.

Terminamos ya volviendo al punto de inicio y forzando de nuevo la simetría entre la subcultura juvenil punk y el conjunto de films analizados. Dick Hebdige afirma, huyendo de cualquier mitologización, que el estilo *punk*, al actuar cinéticamente sobre los objetos lo que haría es lo que Barthes define como poner a *flotar* la forma del significante ‘un flotar que no destruye nada sino que se da por satisfecho con desorientar a la Ley’ (Hebdige, 1979 [2004]: 173). Lo cual, visto con nuestros descreídos ojos posmodernos, no es poca cosa.

la realidad como directa, inmediata, transparente.’ Y continúa: ‘A través de ellos se ejerce el poder. A través de ellos se hace que pasen las cosas.’ (Nichols, 1991: 4).

⁹ ‘intimate relationship it had with art, poetry, rhetoric, and ethical reflection’. White exige dicho compromiso a la historia científica para poder cumplir su función.

BIBLIOGRAFÍA:

- AGUILAR, Paloma (2008), *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Madrid: Alianza Editorial.
- AMADO, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- BINIMELIS, Mar; CERDÁN, Josetxo y FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel (2015) «In and out: the transnational circulation of Spanish cinema in digital times», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 16.1, pp. 1-8.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kirstin *The Classical Hollywood Cinema. Film Style And Mode of Production*. New York: Columbia University Press.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y CERDÁN, Josetxo (coord., 2005). *Suevia Films- Cesáreo González. Treinta años de cine español*. A Coruña: Xunta de Galicia.
- CERDÁN, Josetxo (2005) «Documental y experimentalidad en España: crónica urgente de los últimos veinte años» en CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra.
- CERDÁN, Josetxo (2007) «Isaki Lacuesta» en CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro, *Al otro lado de la ficción*, Madrid: Cátedra.
- CERDÁN, Josetxo (2013). “Shorts, Documentary, Experimental Film, and Animation in Transhistorical Perspective” en LABANYI, Jo y PAVLOVIC, Tatjana (eds.), *A Companion to Spanish Cinema*, Malden y Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 531-542.
- CERDÁN, Josetxo (2014). “Ingredients for a thriving local music scene” en FERNANDEZ, Vanesa (ed.), *Territorios y Fronteras II. Emergencias y urgencias en el cine documental español*, Bilbao: UPV, pp. 152-169.
- CERDÁN, Josetxo y FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel (2013). “De sastres y modelos: entre el postcolonialismo y la transnacionalidad en el documental experimental español”, *Arte y Políticas de Identidad*, n. 8, pp. 137-155.
- FANÉS, Félix (1989). *El cas Cifesa: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.
- FERNÁNDEZ COLORADO, Luis y CERDÁN, Josetxo (2007). *Ricardo Urgoiti. Los trabajos y los días*, Madrid: Filmoteca Española.
- FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel y OROZ, Elena (2013). “Plug-ins del yo. Inscripciones autobiográficas en los documentales transnacionales de Andrés Duque”, en *El documental en el entorno digital*, Barcelona: UOC, pp. 101-117.

- FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel (2014). “Más moral que el Alcoyano. Espacio social y cultura popular en el cine de Jorge Tur Moltó”, en FERNÁNDEZ, Vanesa (ed.), *Territorios y Fronteras II. Emergencias y urgencias en el cine documental español*, Bilbao: UPV, pp. 98-115.
- LABANYI, Jo (2010) «Testimonies of Repression. Methodological and Political Issues» en JEREZ-FARRÁN, Carlos; AMAGO, Samuel (eds.) *Unearthing Franco's Legacy*, Notre Dame (Indiana): University of Notre Dame Press, pp. 192-207.
- LOUREIRO, Ángel G. (2008) «Pathetic Arguments», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 9:2, pp. 225-237.
- QUÍLEZ, Laia (2009), *La representación de la dictadura miliar en el cine documental argentino de segunda generación*, Universitat Rovira i Virgili. Tesis doctoral inédita.
- RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (2008) *Productores en el cine español: Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra.
- RICOEUR, Paul (2010) *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006) *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza.
- SALVADOR MARAÑÓN, Alicia (2006) *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana. Historia de UNINCI: una productora cinematográfica española bajo el franquismo*. Madrid: Egeda.
- SARLO, Beatriz (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- TODOROV, Tzvetan (2008) *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- WHITE, Hayden (2005) «The Public Relevance of Historical Studies: A Reply to Dirk Moses», *History and Theory*, 44: octubre 2005, pp. 333-338.