

# Notas sobre Plan Rosebud: sobre imaxes, lugares e políticas de memoria (2006-2008)

<http://planrosebud.proxecto-edicion.net>

María Ruido

Quero dar as grazas a todos os que, desde o primeiro momento, creron en Plan Rosebud e o apoiaron de moi diversas formas: ao equipo de produción, ao grupo de traballo, aos moitos entrevistados, colaboradores e implicados na realización da película e o libro, e a todos os amigos e as amigas que axudaron co seu alento a este intenso proxecto, especialmente a Xoán Anleo, Uqui Permui, Raquel Pelta e Virginia Villaplana, polas súas importantes achegas e suxestións.

E gustaríame facer un último e especial recoñecemento a meu irmán, Manuel López Ruido, a primeira persoa coa que falei da memoria da nosa familia e que iluminou este traballo desde a súa ausencia.

## PRODUCINDO CORPOS E CONSTRUÍNDO MEMORIAS

---

Quen ata o día actual levase a vitoria, marcha no cortexo triunfal no que os dominadores de hoxe pasan sobre os que tamén hoxe xacen en terra. Como adoita ser costume, no cortexo triunfal levan consigo o botín. Desígnase como bens de cultura. (...)

Non hai un documento de cultura que non o sexa tamén da barbarie. E igual que el mesmo non está libre de barbarie, tampouco o está o proceso de transmisión no que pasa dun a outro. Por iso o materialista histórico distánciase del na medida do posible. Considera cometido seu pasarlle á historia o cepillo a contrapelo.

Walter Benjamin, *Teses de filosofía da historia*

«Non hai un documento de cultura que non o sexa tamén da barbarie», escribiu Walter Benjamin nas súas *Teses de filosofía da historia* (1940). Baixo a sombra da responsabilidade destas palabras, hoxe epitafio da súa tumba en Portbou (Girona), comezamos a traballar, en marzo de 2006, un grupo de persoas que, co apoio e a produción do CGAC (Centro Galego de Arte Contemporánea) de Santiago de Compostela, formamos o equipo de traballo de *Plan Rosebud*.

Viviamos daquela a conmemoración do Ano da Memoria e a efervescencia do debate sobre a coñecida popularmente como Lei de memoria histórica (aprobada no Congreso, por escasa marxe, o 26 de decembro de 2007), e asistiamos a múltiples (e moi merecidas) homenaxes ás vítimas que o terrorismo de Estado franquista deixara en cárceres e gabias.

Á calor desta tardía recuperación simbólica saíran á luz, desde xa hai algúns anos, decenas de documentais, libros e reportaxes, que conseguían agora unha atención mediática inusual desde os primeiros anos da Transición. Se ben nalgúns casos estes traballos non achegaban máis que o mero reflexo dunha situación estrañamente crispada a pesar do paso do tempo, en xeral, poderíamos dicir que a súa inclinación historiográfica e informativa correspondía por fin ao interese espertado, aínda que tamén, claro está, reflectían publicamente as diversas posicións sociopolíticas e, sobre todo, contestaban o insidioso revisionismo de personaxes como Pío Moa ou César Vidal, que camparan ás súas anchas durante os anos do goberno de José M.<sup>a</sup> Aznar. A denominada *memoria histórica* entraba de cheo nas axendas políticas e electorais cunha intensidade inusual desde os anos setenta.

A nosa intención, desde o primeiro momento, non foi, porén, facer un documental de valor histórico ou informativo, nin conmemorar nin alentar as novas narrativas épicas en torno ao recordo republicano, senón intentar un mapeado crítico das chamadas *políticas de memoria*<sup>1</sup>, indagar nas formas de transmisión e/ou imposición da *memoria histórica* (non vivida nin recordada, senón transmitida e/ou

---

<sup>1</sup> Segundo a terminoloxía empregada por HODGKIN, Katharine e Susannah Radstone (eds.): *Memory, History, Nation. Contested Pasts*. Londres e New Brunswick, Transaction Publishers, 2006.

imposta a través das diversas formas das *políticas de memoria* –educación, conmemoracións, lugares de memoria, símbolos... e reflexionar sobre as súas diferentes estratexias e mediadores en Galicia –e por extensión no Estado español–, centrando a nosa atención moi especialmente na representación, así como nos dispositivos de control sobre os corpos e as subxectividades durante a longa ditadura do xeneral Franco e a Transición. E queriamos facelo, ademais, establecendo punto de comparación con outros estados europeos, especialmente Gran Bretaña, para descubrir qué especificidades e similitudes, se é que as había, tiña España con respecto ao seu contexto máis inmediato.

Así naceu *Plan Rosebud: sobre imaxes, lugares e políticas de memoria*, un traballo que xa desde o seu título translucía unha inequívoca homenaxe ás intencións que se desprendían do filme *Citizen Kane*, de Orson Welles (1941): evidenciar a calidade construtiva dos relatos históricos, pensar sobre a distancia que existe entre as diversas memorias e as narrativas históricas e, sobre todo, construír un discurso reflexivo e antimitolóxico (*a contrapelo*, que diría Benjamin) a partir da análise das imaxes cinematográficas e do peso que estas teñen na elaboración da nosa *memoria colectiva*, así como sobre o papel que poden adquirir como instrumentos de pensamento político.

Nese ton distinto, *Plan Rosebud* quería achegarse máis a un ensaio visual, a unha mirada distanciada, aínda que non por iso obxectiva (ca que ningunha investigación o é, nin pode selo), quería propoñer preguntas máis que proporcionar respostas. Ao fío do debate social, recollido nestes últimos anos polos medios, pero en realidade nunca apagado, quería preguntarse: ¿por que espertar agora recordos que parecían durmidos?; ¿que memorias se querían lembrar e con que finalidade?; ¿que características comparten as *políticas de memoria* do Estado español coas doutros estados, aparentemente moi distintos polo seu legado e marco xurídico?; ¿de que forma a historia da Guerra Civil española (en Galicia, especialmente) se pode vincular aos posteriores acontecementos en Europa?; ¿en que medida está relacionada esta Lei de memoria histórica cos procesos transicionais e postransicionais das ex-ditaduras latinoamericanas ou coa xestión da memoria dos antigos países do Leste?; e, sobre todo, ¿como e en que formas e lugares se focalizaron as vellas e as novas gramáticas do recordo estatal?<sup>2</sup>

Xa sexa pola aceleración do ritmo informativo, pola fragmentación do relato elaborado desde os dispositivos dixitais ou polo temor á perda das nosas raíces dentro do mundo globalizado, o certo é que o interese pola memoria e polas súas formas de funcionamento social foi unha constante desde as últimas décadas. Non deixa de ser rechamante o incremento da atención que, desde entón, os historiadores, noutros tempos tan renitentes, puxeron nas fontes orais como recurso de investigación. É obvio que, en períodos próximos, as voces das testemuñas son fundamentais, pero poucas veces como até agora estas voces foron absorbidas con tanta fruición para elaborar discursos institucionais, para revertelas en *memoria colectiva*, contravindo a súa mesmo orixe, a precaria fragilidade do recordo individual, tan poderoso como intanxible, tan sólido como precario<sup>3</sup>.

A historia, como relato construído e enmarcado nun presente que inevitablemente a redefina, debe facer un esforzo de reflexión que, na memoria, non sempre está garantido. A memoria, como escribe Carme Molinero<sup>4</sup>, debería «informar á historia», e estar á marxe das urxencias institucionais, e non ser un instrumento máis, como en demasiadas ocasións ocorre, para a elaboración dunha *memoria hexemónica*, a memoria dun grupo dominante que se impón ás outras, e que utilizan tantas veces aos organismos estatais e supraestatais para lexitimar a súa posición e organizar o recordable en forma de monumentos, conmemoracións ou políticas culturais e educativas onde a heteroxeneidade se subsume (que non se resume) e onde a diversidade se simplifica.

---

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

<sup>3</sup> Véxase MOLINERO, Carme (ed.): *La Transición, treinta años después*. Barcelona, Península, 2006 e RADSTONE, Susannah (ed.): *Memory and methodology*. Oxford, Berg, 2000.

<sup>4</sup> MOLINERO, Carme (ed.): Op. cit. (2006).

Segundo definiu Maurice Halbwachs nos anos corenta na súa seminal obra *La memoria colectiva*<sup>5</sup>, o Estado e outras institucións supraestatais (por exemplo a Igrexa ou as grandes compañías multinacionais, na actualidade) realizan un proceso de elaboración institucional que «destila» as diferentes memorias persoais para xerar unha *memoria colectiva* que poida ser compartida pola comunidade. Nesta mesma liña, define a *memoria histórica* como aquela memoria prestada, transmitida institucionalmente aos individuos sobre feitos ou accións non experimentados persoalmente. Este proceso pode producirse como unha imposición (nunha ditadura, por exemplo) ou como un acordo baseado no pacto de representatividade que se supón que lexítima aos políticos nun estado democrático. Esta memoria maioritariamente compartida é á súa vez, en moitos casos, unha memoria interesada e parcial, que responde aos intereses do grupo dominante, unha *memoria hexemónica* (lembrando o termo de Gramsci). Ao contrario que moitos autores, que consideran a memoria como unha dimensión exclusivamente persoal, Halbwachs é o pioneiro indiscutible da articulación do concepto de *memoria colectiva*, que el distingue claramente da máis arriba explicada *memoria hexemónica*, ao considerar que os individuos recordan en función da súa adscrición social<sup>6</sup>.

Porén, poderíamos preguntarnos: ¿é a facultade da memoria un territorio que pode adquirir dimensións colectivas plurais?; ¿é posible falar dunha memoria común máis alá da aprendida e/ou imposta?; ¿o concepto *memoria histórica*, tanto e tan confusamente empregado nestes anos, non é en si mesmo unha contradición?

Nun intento de reflexión sobre o pasado recente, parece claro que a lexitimidade do Estado franquista se conseguiu mediante un proceso de represión brutal sobre as memorias e os corpos daqueles e daquelas que non compartían os valores do nacionalcatolicismo de tinguiduras fascistas propugnado pola ditadura. Como explicaba moi ben Paloma Aguilar en *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*<sup>7</sup>, o franquismo depositou na Guerra Civil, reelaborada como Cruzada, a lexitimidade do Réxime e o apoio das súas accións. Cando esta lexitimidade se vía cuestionada, a lembranza da guerra afloraba (acompañado dalgúñas penas de morte ou algún acto de afianzamento da orde) para proporcionar unha coartada moral e para facer revivir o medo como instrumento de control fundamental. Segundo a dita autora, esta *memoria hexemónica*, malia que se sabe falsa, segue a ter un peso importante na toma de decisións mesmo tras a morte do ditador. Este mantemento e novo uso das memorias e os esquecementos explicarían, entre outras cousas, o silencio estatal que sobre as vítimas da represión e a desvirtuación da memoria republicana perdura incluso cando o PSOE chega ao poder en outubro de 1982. Nin entón nin agora, como ocorreu en Sudáfrica, Chile ou Arxentina, se propuxo unha «comisión da verdade» que poida resarcir ao menos simbolicamente as vítimas e diferenciar claramente as responsabilidades. E non esquezamos que as leis de amnistía, tanto a de 1976 como a de 1977 e as posteriores disposicións que as completaban, non só non apuntaban esta posibilidade, senón que condonaban e pechaban o paso a calquera posible actuación xurídica sobre os represores.

Sobre este eixe, a apelación ao consenso transicional que constrúe o noso marco de actuación democrática pivota o interese fundamental deste proxecto de investigación. De aquí parte a nosa mirada ao pasado (interésanos observar como vai mudando o recordo da guerra durante o franquismo) e a nosa mirada sobre o presente (comprometida cuns cimentos rexidos pola disolución do recordo e pola apelación ao «morra o conto» que levaba consigo o enterro xeral de responsabilidades concretas).

No actual Estado democrático, suponse que a *memoria colectiva* tería que ter procesos de elaboración democráticos e que, por tanto, sería «axenciable» pola ampla maioría dos cidadáns e cidadás. A cuestión daquela é: ¿por que os moitos estudos académicos e as moitas películas e novelas que urxían a

---

<sup>5</sup> 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](http://www.blues.uab.es/athenea/num2/Halbwachs.pdf)>.

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

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

reivindicación doutras memorias, antes de que fisicamente desaparecesen os seus portadores, foron tan escasamente relevantes para a elaboración da nova «memoria do consenso»? Era demasiado pronto, estaba todo moi recente, era mellor esquecer...

Comparto con Santos Juliá a negativa a falar de silencio, cando durante a Transición se falaba e se escribía moito sobre a guerra<sup>8</sup>, aínda que moito menos sobre o franquismo, tamén é certo, talvez porque todos e todas as que escribían daquela foran dalgunha maneira «producidos» polo Réxime. Como escriben Carme Molinero ou Isabel Jiménez-Lucena<sup>9</sup>, o réxime franquista non só utilizaba o castigo e a represión como armas de control da pluralidade ou a discrepancia, senón que utilizou moi eficazmente formas construtivas tanto ou máis importantes para elaborar corpos e subxectividades onde os antagonismos de clase e os desacordos ideolóxicos non foran susceptibles nin sequera de xurdir. É evidente que non o conseguiron e que as discrepancias acabaron aparecendo a pesar das visitadoras rurais ou das depuracións no ámbito educativo. Pero non está de máis recordar que, como xa explicaba nos anos setenta o filósofo francés Michel Foucault, as estratexias de control dos diversos poderes non son fundamentalmente represivas e destrutivas, senón sobre todo construtivas, poderosa e delicadamente construtivas<sup>10</sup>.

Se tras a II Guerra Mundial, a Resistencia francesa «esqueceu» o labor dos comunistas para reelaborar o seu relato da loita contra o nazismo, da mesma maneira, explica Rafael Chirbes, o PSOE reconstrúe o seu propio pasado e a súa responsabilidade na loita antifranquista. No seu afán de redeseñar o país, construíron novos heroes e propiciaron novos estilos intelectuais e artísticos onde a pegada do Estado non deixaba de estar presente. É verdade que algúns exiliados volveron, que se homenaxeou aos soldados leais á República, mais non se abordou a construción dunha *nova memoria colectiva* desde unhas bases autenticamente democráticas. Non era tempo aínda, era a xeración dos fillos...

Realizado o relevo xeracional, di Chirbes, o novo PSOE aliméntase de dous momentos fundacionais que converte en soporte e lexitimación: a herdanza da Segunda República e as loitas do sesenta e oito: «Co PP no Goberno, os deputados socialdemócratas pedían que o Parlamento condenase publicamente os pasados anos da ditadura franquista, cousa que non pedira durante os anos en que gozaron de maiorías absolutas e relativas. (...) Iso si, case sempre obviando –por non dicir sempre– a mirada desde o espazo da loita de clases e situándoo no da haxiografía sentimental ou nostálgica»<sup>11</sup>.

A actual Lei de memoria histórica (a pesar de cubrir algunhas demandas fundamentais longamente solicitadas pola sociedade civil e especialmente polos membros das Asociacións para a Recuperación da Memoria Histórica) parece non acabar de cubrir as necesidades e os agravios que aínda restan. A dereita críticaa por vingativa, a esquerda por insuficiente. Cando pregunto ao meu arredor, poucos mostran interese; os meus familiares, que viviron e sufriron a ditadura en gran parte das súas vidas, cren que remove cuestións que aínda lles parecen inquietantes.

Quizais tratar de legislar a memoria sexa simplemente absurdo, e esta lei, como explicaba recentemente a vicepresidenta M.<sup>a</sup> Teresa Fernández de la Vega ante o Congreso, só sirva para «continuar o espírito da Transición» e non sexa nada máis que unha sobreexposición necesaria para reafirmar os esquecementos, para enterrar máis profundo as voces dos fantasmas, que seguen aí, nos *lugares de memoria*. Seguramente, agora mesmo, estamos xerando relatos que serán fagocitados nunha nova memoria homoxénea e roma. Porque ¿que memorias se queren recuperar? ¿Serán, por fin, plurais ou recollerán só aqueles recordos que axuden aos estados-franquía a reafirmar o seu status, aqueles que axuden, como dicíamos máis arriba, á negación dos antagonismos (de clase, de xénero, de normatividades varias...) e reafirmen a sentimentalidade e o heroísmo?

<sup>8</sup> Véxase JULIÁ, Santos (dir.): *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid, Taurus, 2006.

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

<sup>10</sup> FOUCAULT, Michel: *Estrategias de poder*. Bos Aires, Paidós, 1999.

<sup>11</sup> CHIRBES, Rafael: «De qué memoria hablamos», en MOLINERO, Carme (ed.): Op. cit. (2006) (pp. 242-243).

Como Rafael Chirbes no seu texto *De qué memoria hablamos* (2006), eu mesma me debato entre sentimentos enfrontados: aqueles que me producen a necesaria e xustísima atención cara a tantas vítimas da represión e o silencio franquista e posfranquista aínda sen recoñecer, e a inquietude da utilidade que adquire cada placa, cada monólito, cada premio e, sobre todo, cada reivindicación que, nacida da sociedade civil, acaba sendo rendibilizada por gobernos de diversos signos.

Non sería ata o 20 de novembro de 2002 cando o Parlamento estatal recoñecería e reprobaría (sen unanimidade) que a Guerra Civil comezarao cun golpe de Estado que atentaba contra a lexitimidade republicana daquela vixente. Tiveran que pasar vinte e sete anos tras a morte do xeneral Franco. Non obstante, a recuperación da voz dos exiliados e a revisión da guerra e as súas consecuencias comezaran na rúa e no mundo da literatura e da imaxe moito antes, case inmediatamente despois de novembro de 1975. Non creo que faga falla insistir de novo aquí na obvia conexión entre a construción e difusión das imaxes e o marco político e económico que as xera. Como apunta, entre outras e outros autores, a profesora Helena López en varios dos seus artigos (véxase «Exilio, memoria e industrias culturais: esbozos para un debate», por exemplo)<sup>12</sup>, a industria cultural e a institución arte ten un papel fundamental (tanto a nivel mediático como museístico, etc.) na elaboración dos nosos recordos. Ao igual que sucede coa construción do xénero<sup>13</sup>, as imaxes cinematográficas, a arte e os medios son «tecnoloxías de memoria» enormemente poderosas, e axudan a elaborar e fixar, como poucos dispositivos, a nosa *memoria colectiva*, e son utilizados como instrumentos básicos por parte dos aparatos do Estado (no sentido en que o emprega Louis Althusser)<sup>14</sup> para construír *memoria hexemónica* desde moito antes do nacemento da propia disciplina histórica.

Non fai falla máis que repasar o comezo da modernidade, pero, sobre todo, as dúas grandes guerras mundiais do século pasado e as súas posteriores secuelas para comprobar como as políticas de memoria contemporáneas teñen na representación, nos medios de comunicación e, en xeral, coas políticas culturais e educativas, un dos seus territorios máis fértils. Ningún Estado contemporáneo, sexa totalitario ou democrático, obviou nin obvia a relación máis ou menos directa cos medios de comunicación, a arte e o cinema, xa sexa a través das políticas de visibilidade ou subvención ou, nos casos máis extremos, con estratexias de control máis directo. Axente da historia, pero tamén fonte dela, os dispositivos audiovisuais debeñen documentos do seu relato moitas veces e «asentan e cristalizan certos aspectos da memoria colectiva»<sup>15</sup>.

Todas e todos sabemos que, desde hai xa décadas, un exitoso filme de Hollywood, un *best-seller* literario ou unha serie de televisión inflúen moito máis poderosamente na elaboración da nosa memoria que calquera produción historiográfica, incluso aínda que carezan de rigor e estean probadamente refutados por historiadores ou investigadores. Deste xeito, pensar hoxe o museo (non esquezamos que este traballo está producido por un museo), o cine, a prensa, a televisión ou, nos últimos anos, a internet, como *dispositivos e como lugares de memoria privilexiados* (sexan estas corporacións públicas ou privadas) non sería ningún atrevemento, aínda que se afasten bastante da denominación clásica de Pierre Nora<sup>16</sup> *dos lugares de memoria* como lugares físicos ou simbólicos, conmemoracións ou actuacións acordadas basicamente polo Estado ou as institucións paraestatais e aceptadas como tales pola maioría da sociedade.

---

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

<sup>13</sup> Véxase LAURETIS, Teresa de: «La tecnología del género», en *Diferencias*. Madrid, Horas y Horas. Madrid, 2000.

<sup>14</sup> Citado por LAURETIS, Teresa de: Op. cit. (2000).

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

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

Se o cine é unha tecnoloxía e un lugar de memoria, pero tamén, como di Giuliana Bruno en palabras de Jo Labanyi<sup>17</sup>, un lugar de soños e posible axenciamento político simbólico, ¿como interpretar entón as imaxes en función dos escenarios diversos do poder? ¿Como dar voces e imaxes a unha historia distinta, a aqueles relatos que nos foron transmitidos desde outras experiencias que contradín, moitas veces, o recordo oficial? ¿Como insistir na distancia inaprehensible entre a realidade e os discursos da representación, na imaxe como unha elaboración dependente do contexto social e das tecnoloxías de produción?

Se consideramos que a escritura da historia e as súas representacións son constitutivas da historia mesma<sup>18</sup>, é porén imprescindible distinguir que non todas as escrituras da historia e/ou da memoria comparten os mesmos principios nin finalidades. Como moi ben explican Jenaro Talens e Santos Zunzunegui en *Rethinking Film History*, poderíamos distinguir polo menos tres tipos diferentes de narrativas representacionais da historia: *a especular* (baseada na linearidade cronolóxica e no plano-contraplano, positivista, universalizadora, individualizadora e heroica –responderían ao prototipo do cine e os medios hexemónico-estatalistas con vocación «de fixar o pasado» naturalizándoo); *a cartográfica* (baseada na profundidade de campo, diacrónica e concentrada, que rexeita a universalidade e se concentra en casos concretos estudándoos en profundidade –podería corresponder aos comprendidos como relatos de memoria–; e *a diagramática* (baseada na montaxe e máis ben arqueolóxico-ensaística, que entende a historia como unha construción efémera e perecedeira, xerada desde o presente a través da colisión de fragmentos –os autores poñen como exemplo a arquiñocida *Histoire(s) du cinéma*, de J. L. Godard)<sup>19</sup>.

*Representar a historia e representar a memoria* preséntanse como conceptos distintos, con distintas utilidades, aínda que estreitamente ligados. Pero ¿realmente son territorios diverxentes ou teñen máis puntos de contacto do que descubriríamos nunha primeira definición?

Poderíamos acordar que existen producións audiovisuais que, desde o principio, levan na súa elaboración *a vocación de ser parte do relato histórico dun determinado momento*. Trátase, xeralmente, de produtos narrativos compactos de carácter mitolóxico, que se pretenden veraces e obxectivos, xa sexa no ámbito mediático ou cinematográfico. Son elaboracións estatais con vocación documental (o *No-Do*, por exemplo) ou textos filmicos apoiados desde instancias oficiais que forman claramente parte das *políticas de memoria* cuxo labor é asentir a denominada *memoria histórica*: o chamado «cine histórico» dos anos corenta, parte dos filmes elaborados baixo a Lei Miró durante o Goberno socialista nos anos oitenta, pero tamén o chamado «cine colonial» británico, florecido especialmente durante o thatcherismo, ou gran parte das producións norteamericanas referidas á II Guerra Mundial, Vietnam ou, máis recentemente, Iraq, formarían parte deste grupo.

*Representar a memoria* parece indicar, polo contrario, unha vocación non hexemónica, parcial e evidentemente subxectiva. En principio, preséntanse como produtos construídos para dar voz a esas «outras versións» da historia que non forman parte do relato oficial, pero non esquezamos que, igual que os textos anteriores, son parte tamén, aínda que sexa residual ou tanxencialmente, das *políticas de memoria* e están previstos nelas. En primeiro lugar, porque non podemos ignorar que hoxe en día os estados-franquía teñen un poder limitado no novo réxime do capitalismo global, e a representación é, como tantos outros territorios simbólicos, un produto económico importantísimo, e por tanto susceptible de certa «autonomía relativa» con respecto aos intereses do estado-nación desde hai xa algunhas décadas. E en segundo lugar, e non menos importante, tal e como lembran Talens e Zunzunegui, porque tampouco podemos facer unha división maniquea entre ambos os tipos de narrativas, xa que ambas

---

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

<sup>18</sup> Véxase WHITE, Hayden: *Metahistoria*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2001 e SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: Op. cit. (2006).

<sup>19</sup> TALENS, Jenaro e Santos Zunzunegui: *Rethinking Film History*. Valencia, Episteme, 1985 (pp. 16-22).

comparten, a pesar das súas diferenzas, un mesmo réxime visual e un marco escópico común que transcende, moitas veces, as súas intencións políticas primeiras<sup>20</sup>.

## PLAN ROSEBUD

A nosa sentenza non é aparentemente severa. Consiste en escribir sobre o corpo do condenado, mediante a Rastra, a disposición que el mesmo violou. Por exemplo, as palabras inscritas sobre o corpo deste condenado –e o oficial sinalou o individuo– serán: HONRA OS TEUS SUPERIORES.

Franz Kafka, «Na colonia penitenciaria».

Certamente hai cousas que non podemos ver. E o que non pode ser visto, debe ser mostrado. (...) Robert Bresson menciona unhas ideas bastante parecidas cando refuta o «valor absoluto dunha imaxe»; cando insiste en dicir que «non está todo» no campo; cando impón na representación un modo de fragmentación que restitúe as partes independentes; cando invoca a arte da montaxe grazas á cal «unha imaxe se transforma en contacto con outras imaxes».

George Didi-Huberman, *Imaxes pese a todo*.

Como xa escribimos na proposta inicial deste traballo, comezar un proxecto invocando as últimas palabras dun morto e facelo coa potente imaxe dunha icona da cinematografía contemporánea como é *Cidadán Kane*, de Orson Welles (1941), é, en si mesma, toda unha declaración de principios que sitúa xa os marcos deste proxecto.

Invocar a Rosebud é convocar os fantasmas, é facer un chamamento ao disenso e á memoria como contradición e como desencontro, sospeitando xa, desde o comezo, da posibilidade dunha *memoria colectiva* nun sentido unívoco, e evidenciando, pola mesma apelación sobreentendida no texto filmico, a súa fragmentación e a súa fragilidade construtiva, sempre conxuntural e cambiante desde o presente. Apelar a Rosebud, pois, é decidir un punto de partida dunha investigación audiovisual e textual, que terá nas imaxes e, por extensión, no estudo do documento e o monumento, as súas ferramentas de estudo.

Como xa apuntabamos máis arriba, os *lugares e as políticas de memoria* son, moitas veces, lugares e exercicios de desaparición, empresas de xestión do esquecemento. A aparente distancia entre os monumentos (supostamente cerrados e cousificadores) e os documentos/arquivos (supostamente activos e permeables á interpretación) non se produce practicamente nunca en termos maniqueos. Monumentos e documentos, produtos lexitimados xeralmente por distintos aparatos de poder ao servizo dunha memoria consensuada, adoitan reescribir e/ou axudar a reinscribir o relato histórico en función dos usos e necesidades do presente, e ambos son actualmente resignificables e permeables á resituación.

A nosa propia experiencia na produción deste proxecto audiovisual fíxonos ser conscientes da patrimonialización dos arquivos, da súa inaccesibilidade económica, da pouca transparencia na súa xestión e de como, en palabras de Pepe Coira durante a entrevista que mantivemos con el no CGAI (Centro Galego de Artes da Imaxe, A Coruña), «o esforzo pola conservación dos arquivos está impedindo, moitas veces, exercicios de memoria»<sup>21</sup>. É verdade que a posta en valor das imaxes como documentos axuda á súa conservación e a tomar conciencia da súa importancia, pero ¿ata que punto restrinxe o seu uso e a súa accesibilidade?, ¿ata que punto se están enquistando nesta conversión en fetiches-mercancía máis alá, incluso, da petrificación dos monumentos tradicionais?

---

<sup>20</sup> Véxase TALENS, Jenaro e Santos Zunzunegui: Op. cit. (1985).

<sup>21</sup> Entrevista con Pepe Coira (A Coruña, 2006).

Tomando como referentes algúns textos literarios e audiovisuais de sobra presentes ao longo da proposta, prescindindo do relato pormenorizado dos feitos que contextualizan o proxecto e utilizando unha metodoloxía de investigación permeable e interdisciplinar, máis próxima aos estudos culturais ou á historia cultural que á historiografía tradicional, Plan Rosebud intentou ser unha pequena contribución ao debate público sobre as relacións entre a imaxe, a memoria e a historia, unha investigación sobre a imaxe como documento e referente do relato histórico, e das súas interseccións coas diversas formas do poder, un traballo que fixa a súa atención nos *mediadores e xestores da memoria*, máis que nos depositarios mesmos desta.

Concretado nunha web, unha videoinstalación, dous filmes-ensaio dos que falaremos detidamente máis abaixo, dous seminarios (*Documentalidades 1*, que tivo lugar en outubro de 2006 no Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela, e *Documentalidades 2*, que se desenvolveu tamén no CGAC en decembro de 2008) e esta publicación final en formato libro, este complexo proxecto pretendía falar do que a documentalista alemá Hito Steyerl chamaba «documentalidade», en clara referencia ao concepto de «gubernamentalidade» de Michel Foucault en *Estratexias de poder*<sup>22</sup>.

Comprometidos coa sospeita que introduce Steyerl cando explica que existen na imaxe documental unhas narrativas que están, máis ou menos conscientemente, implicadas coas denominadas por Michel Foucault «políticas da verdade» (establecidas en cada momento e con estratexias distintas por diversas instancias de poder), o noso interese foi indagar, como ela mesma apunta, sobre estas estratexias de «producción de verdade» (desde a «autenticidade» que se reafirman no *voyeurismo*, ata o documental reflexivo que ten o seu epítome no metadocumental), sobre os mecanismos que converten estas representacións en «probos», susceptibles de seren consideradas documentos e xerar monumentos.

### **Plan Rosebud 1: A escena do crime**

O primeiro capítulo de Plan Rosebud céntrase no recente debate social en torno á chamada Lei de memoria histórica en España, e a actual relación entre os lugares de memoria e as políticas de memoria, e as industrias culturais, moi especialmente estudados, no noso caso, a través do turismo de guerra e o turismo conmemorativo (que forma o groso do material dos catro escenarios que contén esta primeira película).

Este estudo, igual que a segunda parte de Plan Rosebud, estrutúrase en catro capítulos e tres intermedios, e non só se limita ao Estado español, e en especial a Galicia (o lugar onde eu —e o xeneral Francisco Franco— nacemos), senón que se presenta como un estudo comparativo co Reino Unido e, en xeral, coas políticas de memoria europeas tras a II Guerra Mundial. O motivo para escoller o Estado británico como variable comparativa máis significativa tiña que ver co feito de ser unha democracia europea ben establecida cun pasado completamente diferente ao que nós herdamos da ditadura franquista, e, no entanto, como descubrimos ao longo deste proceso, con dinámicas bastante máis similares do esperado no que se refire ao entrelazamento entre as industrias culturais e a memoria (un fenómeno imparabile e supraestatal debido á globalización económica) e tamén con políticas de memoria igualmente selectivas no que atinxe a episodios que poidan contradicir ou cuestionar as narrativas heroicas compactas e lineais que transmiten o Estado ou os medios de comunicación (estoume a referir, por exemplo, ao escaso eco que tiveron as investigacións sobre os campos de prisioneiros alemáns e italianos no Reino Unido ata hai ben pouco).

Os tres intermedios desta primeira parte do proxecto desenvolven temas privilexiados desde o principio nos diversos bosquexos do traballo: a construción e control do corpo por diversos organismos de control, xa sexa mediante a represión ou mediante a lexislación de políticas sociais; a capitalización do pasado e a deconstrución das mitoloxías históricas transmitidas a través das políticas de memoria; e, por último e de forma moi central, a relación do cine coa construción da memoria persoal e colectiva e das narrativas históricas (especialmente visible nalgúns exemplos utilizados en colisión ou reafirmación

---

<sup>22</sup> Véxanse FOUCAULT, Michel: Op. cit. (1999) e STEYERL, Hito: «La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico», en *Ficciones Documentales*. Barcelona, CaixaForum, 2004.



coas palabras e as imaxes recollidas por nós, como *Raza* (1941), de J. L. Sáenz de Heredia, *Harka* (1941), de Carlos Arévalo, *Esa pareja feliz* (1951), de Luis G. Berlanga e Juan Antonio Bardem, ou *The longest day* (1964), de Darryl F. Zanuck.

Os catro escenarios que desenvolve Plan Rosebud 1 estaban contidos xa na videoinstalación *A escena do crime*, que presentamos por primeira vez en novembro de 2007, e extensamente explicados no texto do mesmo nome<sup>23</sup>. Tan só quero recordar aquí que este material se centraba na reutilización actual de campos e colonias penitenciarias situadas en Galicia e Gran Bretaña (o cemiterio de Ourense e a illa de San Simón en Vigo), o Eden Camp (en Malton, North Yorkshire, actual localización do Museum of the Peoples War), así como nun percorrido sobre a actual industria do turismo na Alta Normandía, a través das cinco praias do desembarco aliado en 1944, Pointe du Hoc e a vila de Sainte-Mère-Èglise.

A memoria como instrumento político, como ferramenta de construción de Estado, pero tamén, como explica Jorge Blasco en *El arte turístico de la memoria*<sup>24</sup>, a memoria como fetiche, a memoria como obxecto de mediación da viaxe, aínda que esta sexa a unha escena do crime, a un escenario de represión ou guerra. Como ese inefable turista parapetado tras a cámara, talvez ningún de nós poidamos soportar o enfrontamento cos escenarios da morte, e por iso, máis que en ningún outro lugar, o *souvenir*, que non o recordo, convértese nun obxecto de transición. Os lugares de memoria, aqueles que, segundo Pierre Nora, a sociedade civil ou o Estado (ou ambos) consideran territorios simbólicos imprescindibles para o desenvolvemento e mantemento da memoria colectiva<sup>25</sup>, convertéronse, desde hai xa décadas, en parte complementaria ou central de itinerarios turísticos. Xa sexa en forma de memoriais, tumbas, escenarios de batallas, arquivos ou documentos, a cousificación da memoria introducida no sistema capitalista e poscapitalista segue un curso ascendente.

Visitar estes territorios do pasado relidos tivo, para a nosa experiencia e a nosa investigación, unha rara calidade de autenticidade: todos eles, pero especialmente os máis achegados, Ourense ou San Simón, nos obrigan a enfrontar o problema da localización da memoria no presente, da utilización política destes espazos e do futuro da súa conservación. Tal e como comentabamos con Jo Labanyi no encontro que con ela sostivemos en Barcelona en maio de 2007<sup>26</sup>, ¿como preservar os escasos restos dos campos de concentración, as precarias pegadas das colonias penitenciarias ou os poucos campos de traballo que subsisten? ¿É necesaria a súa museificación ou debemos reutilizalos, mantelos a través do cambio, do uso, da revitalización, mesmo ao prezo da turistización destes lugares?

Pero se queriamos falar de lugares de memoria e da súa resignificación actual, non podiamos deixar de visitar o lugar máis controvertido dentro do Estado español, construído para o propio ditador para albergar os seus restos e presentado como «lugar de reconciliación». Xunto cos catro escenarios xa contidos en *A escena do crime*, esta primeira película achega a nosa gravación do 31.º aniversario da morte do xeral Franco o 18 de novembro de 2006, o último acto permitido no Val dos Caídos antes da aprobación da Lei de memoria. Ao igual que nos confesaba Cecilia Bartolomé na entrevista que lle fixemos en Madrid a principios de 2007 en relación ao seu filme *Después de...*<sup>27</sup>, as sensacións foron contraditorias. Se nalgún momento poderíamos pensar que o Estado español superara completamente o legado ditatorial e a orde social que o escenifica, estas imaxes (de sorprendente parecido ás gravadas polos irmáns Bartolomé a finais dos setenta) non só evidencian aínda a resistencia dun pequeno pero ruidoso grupo de nostáxicos, senón que contextualizan, e isto si nos parece preocupante, a posición revisionista da dereita parlamentaria, ao tempo que revelan un substrato social se non inmovilista, cando menos pasivo, que segue pensando que é mellor «non remover o pasado» e que a Transición é imperfectible.

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

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

<sup>25</sup> NORA, Pierre: Op. cit. (1989).

<sup>26</sup> Entrevista con Jo Labanyi (Barcelona, 2007).

<sup>27</sup> Entrevista con Cecilia Bartolomé (Madrid, 2007).

## Plan Rosebud 2: Convocando os fantasmas

E precisamente na Transición española e no seu contexto cultural, así como nos últimos anos do laborismo británico dos setenta e na chegada ao poder da líder conservadora Margaret Thatcher, enfoca a súa atención a segunda parte do filme e trata de desmontar, a través da análise dalgúns casos concretos de movementos sociais e de producións da cultura popular, a idea da Transición como un pacto de elites, o discurso oficial, teleolóxico e compacto dunha clase política que, con Adolfo Suárez e o rei Xoán Carlos á fronte, «salvou» o Estado español dunha nova guerra civil posibilitando o cambio «pacífico» a un réxime democrático (como podemos ver e escoitar, por exemplo, no relato mitolóxico-mediático por excelencia, *La Transición española*, a serie dirixida pola xornalista Victoria Prego nos primeiros anos do Goberno de Felipe González).

De novo o discurso épico, construído a través dos medios e de certo tipo de cinematografía, falsea, desde o noso punto de vista, o traballo real e a madurez dunha sociedade civil que, desde había décadas, sostiña unha resistencia máis ou menos solapada contra as estratexias represivas e instrumentalizadoras da ditadura. O noso interese aquí é estudar a cultura popular en relación coas diferentes forzas sociais protagonistas do cambio político (desde o sindicalismo de base ata o movemento feminista, pasando polas asociacións de veciños ou os colectivos de *gays* e lesbianas) e analizar por que e como certas imaxes do cine militante que transparentan o esforzo colectivo destas loitas foron relevadas ou incluso censuradas indirectamente para posibilitar a narrativa triunfante, personalista e lineal que todos aprendemos a través da televisión ou a prensa de maior difusión.

Os tres intermedios de Plan Rosebud 2 desenvolven particularmente unha visión crítica destas estratexias mediáticas e culturais, facendo fincapé sobre as políticas informativas, sobre a produción da música popular en relación ao contexto social e sobre a práctica desaparición e descoñecemento do cine militante e as súas formas de produción y distribución (falamos, por exemplo, dos casos de Carlos Varela e o Colectivo de Cine de Clase no Estado español, e de Cinema Action ou Berwick Street Collective no Reino Unido, non desaparecidos, pero si museificados, como nos explicaba en Londres en maio de 2008 Humphrey Trevelyan, que fora membro de Berwick Street Collective)<sup>28</sup>.

Neste caso, o contrapunto comparativo con Gran Bretaña é especialmente interesante, tanto porque para os produtores culturais dos setenta e oitenta en España, Londres era unha referencia inevitable (especialmente para os músicos da chamada «Movida»), como polo paralelismo social que supón a crise económica sufrida durante o prethatcherismo e o thatcherismo que ten o seu reflexo tardío na reconversión da industria pesada en España e o ciclo de loitas sociais dos oitenta que esta produciu, e que establecen un continuo co ciclo de protestas comezado xa durante o último franquismo con consecuencias gravísimas para a clase traballadora (mortes, cárcere e durísimas represalias).

Pola súa parte, os catro capítulos desenvolvidos en Plan Rosebud 2 propoñen unha continuación co contexto da primeira parte da película e presentan un tratamento parecido, desde o contexto actual, dalgúns lugares concretos. As minas de volframio de Casaio e Fontao e a súa relación coa política económica e empresarial do franquismo; as bases americanas establecidas en Europa a partir da política deseñada pola Guerra Fría (Estaca de Bares e Greenham Common, para ser máis precisos); a represión exercida sobre os traballadores en Gran Bretaña e no Estado español durante os setenta e oitenta (e en concreto, os acontecementos do 10 de marzo de 1972 en Ferrol); así como o ciclo de loitas e a posibilidade de axenciamento dos nosos propios corpos e subxectividades propiciados polos diversos feminismos e os distintos movementos de *gays* e lesbianas durante as décadas da Transición e o prethatcherismo, conforman os espazos físicos e temporais desta segunda parte do filme.

Entre ambos os territorios espazotemporais, tanto no británico como no español, esténdese unha liña conceptual tenue pero común. Como xa comentaba ao comezo deste escrito, as formas de control do Estado sobre os nosos corpos e as nosas subxectividades (o que Foucault chamou a *biopolítica*) trazan interesantes interseccións entre ambas as paisaxes malia as súas evidentes diferenzas. Se entre os anos

---

<sup>28</sup> Entrevista con Humphrey Trevelyan (Londres, 2008).

trinta aos cincuenta as políticas represivas do Estado español (cos campos de concentración e as colonias penitenciarias como máximos exemplos) dominaban con estratexias brutais o corpo individual e social (moi especialmente o das mulleres), nos sesenta e setenta observamos como o corpo colectivo muda coa entrada do turismo e o capitalismo global. Pero será sobre todo coa morte do ditador cando este corpo colectivo se travista, se «coloque», e vaia de festa nunha paréntese extática que parecía enterrar para sempre o nacionalcatolicismo ditatorial e as súas interminables herdanzas. Non obstante, a chegada da pandemia da sida algúns anos despois do «errado» (¿ou talvez non?) golpe de estado militar do 23 de febreiro de 1981 supón unha brutal volta á orde.

Os estados (e neste caso, o Estado español) utilizan a pandemia como unha metáfora da desorde social, como un instrumento represivo no medio dunha década, os anos oitenta, de intenso sabor conservador. De novo, as políticas de control reaparecen aínda que en formas diferentes: a prevención devén proteccionismo, e a autonomía política e sexual devén unha socialdemocracia posmoderna comandada por un novo PSOE que «redeseña» unha nova España baixo o signo do esquecemento e o consenso. Este mesmo PSOE renovado é o que hoxe, apropiándose do capital simbólico republicano que antes desbotou, elaborou unha Lei de memoria pobre e escasa, que non fai senón revalidar novamente o pacto transicional baixo a mirada severa do Partido Popular.

Aparentemente calados, pacientemente expectantes, os fantasmas da nosa desmemoria pasearon polos contos domésticos das nosas avoas, por películas e novelas desde moito antes da morte do ditador. Porén, como escribe certeiraamente Tzvetan Todorov en *Os abusos da memoria*, a convocatoria aos fantasmas non pode ser unha obriga porque «recobrar o pasado é, en democracia, un dereito lexítimo, pero non debe converterse nun deber (...) O dereito ao esquecemento existe tamén»<sup>29</sup>. Esquecer e lembrar son parte do proceso de permanente construción da memoria, e sería cruel condenar, xa sexa desde instancias públicas ou privadas, aqueles que viviron feitos tantas veces traumáticos ao permanente recordo. Por suposto, tampouco é deber do Estado «lexislar» a memoria, senón proporcionar medios e disipar obstáculos que poidan entorpecer a súa investigación<sup>30</sup> para ser o «informante da historia», como xa apuntabamos.

Daquela, se o Estado non debe ser o seu depositario único, nin o seu único transmisor, ¿non somos nós, a sociedade civil, os que agora temos un certo «deber» de memoria? Como propoñía a cita de Walter Benjamin que encabeza este texto, a nosa intención neste complexo e longo proceso de traballo era «cepillar a historia a contrapelo», convocar e escoitar os fantasmas, e descubrir entre as ruínas narracións menos ordenadas e compactas, máis difusas e orgánicas, que posibiliten outras historias. Se conseguimos transmitirvos a vós algunhas destas preguntas e sospeitas, e contribuír ao debate sobre o noso contexto actual das políticas de memoria, o noso obxectivo fundamental estará cumprido.

Barcelona, verán 2008

## FONTES DOCUMENTAIS DO 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 e 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.

<sup>29</sup> TODOROV, Tzvetan: *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós, 2000 (p. 25).

<sup>30</sup> Véxase AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma: Op. cit. (2008).

- *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*. Bos 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 e 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 e Susannah Radstone (eds.): *Memory, History, Nation. Contested Pasts*. Londres e New Brunswick, Transaction Publishers, 2006.
- HUERTAS, Rafael e 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.
- 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 *Culturas 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.
- e 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.
- e 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 e 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-Nova 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.proyecto-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 e 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.
- «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 (A Coruña, 2006)  
 Cecilia Bartolomé (Madrid, 2007)  
 Jo Labanyi (Barcelona, 2007)  
 Humphrey Trevelyan (Londres, 2008)