

**España Paciente En Remisión? Cuarenta Años De Síndrome Postraumático:  
Estudio De Las Fases De La Recuperación De La Memoria Colectiva  
Histórica En La Cinematografía Española**

**Dr. Sara Fernandez Medina<sup>1</sup>**

**Abstract**

---

This study examines the recovery of the historical memory of the Spanish Civil War through the Spanish film history during the last forty years. The different stages resulted from this analyzes can be better understood through the theory of posttraumatic syndrome caused by cultural collective trauma. In this study the relationship between the collective trauma, testimony, and forms of group behavior, is understood in relation to the PTSD periods.

---

**Keywords:** Spanish Civil War, Contemporary Spanish society, Spanish Civil War film, Posttraumatic Distress Syndrome

Nuestra mente posee la posibilidad de perdonar, sin embargo el olvido es un tema muy diferente. España sufre en este momento la incapacidad de ambas, ni perdona, ni olvida. Y es que no se puede perdonar, lo que todavía se desconoce. Aquello que ha sido escondido, y borrado.

---

<sup>1</sup> Associate Professor, Dept. Modern Languages, Literatures and Cultures, The Citadel, 171 Moultrie St., Charleston SC 29409, US. Email: [sara.fernandez@citadel.edu](mailto:sara.fernandez@citadel.edu), Cellphone number: (806) 535 8525

Según Eduardo Galeano "La memoria del poder, no recuerda, bendice."<sup>2</sup> lo que en el caso de España se traduce en desmemoria. El único camino de recordar los hechos reales es mediante la historia colectiva, que se convierte en el relato oficial, es necesario desarrollar la intrahistoria que definía Unamuno "Esa vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentida que se suele ir a buscar en el pasado enterrado en libros y papeles y monumentos y piedras."<sup>3</sup>

Para Unamuno y Galeano es la intrahistoria la que constata hechos permanentes que informan la cultura de un pueblo, es "la entraña misma de la historia"<sup>4</sup> Para ello es necesario desarrollar la voz colectiva que supera la obligación del silencio y deshace la memoria del poder; voz que podemos recuperar a través del cine y la literatura de los últimos cuarenta años. La literatura y el cine se convierten por tanto en los salvoconductos sociales de la conciliación.

Dori Laub a través de su experiencia con el holocausto expone una teoría innovadora sobre el testimonio de los testigos. Para Laub, la representación del testimonio resulta ante la imposibilidad de reproducir este. En esta representación, nosotros al escuchar, leer o ver nos convertimos también en testigos del evento. En la representación a través del arte no se produce una propaganda directa, si no que se desarrolla el proceso de deshacer la memoria.<sup>5</sup>

Este estudio analiza la recuperación de la memoria histórica de la Guerra Civil española a través de la intrahistoria del cine español durante los últimos cuarenta años, deteniéndose ante las diferentes momentos que por los que ha pasado el cine español.

---

<sup>2</sup> Laub, Memoria y desmemoria.

<sup>3</sup> Unamuno, En torno al casticismo.

<sup>4</sup> Unamuno, Discurso de rectificación 1934

<sup>5</sup> Laub, Testimonio de testigos.

Períodos que se pueden entender mejor a través de la teoría del síndrome postraumático causado por un trauma colectivo cultural. Para ello se estudia la relación entre el trauma colectivo, su testimonio, y sus formas de comportamiento del grupo en relación a dicha interpretación<sup>6</sup>. Se concluye con la exposición de la dimensión actual del estrés post-traumático en la balanza de afectos del clima emocional del país.

El "trauma", en este caso la memoria de la Guerra Civil, se separa del evento en sí mismo por ser este una memoria que esculpe la imagen o significación del evento para un individuo o en este caso una colectividad como la sociedad española. Para poder entender mejor la trascendencia de este concepto se emplea la teoría de Jeffery C. Alexander, el cual, enfatiza la dimensión social más allá de la noción trauma cultural: Cultural trauma occurs when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways. (1)

Como proceso cultural el trauma<sup>7</sup> emerge representado en formas variadas ligadas a la formación de una nueva identidad. Este artículo se focaliza en las representaciones cinematográficas españolas que cuarenta años que se basan de alguna forma sobre la época de la Guerra Civil y la consecuente dictadura.

---

<sup>6</sup> Confrontación o inhibición y reevaluación.

<sup>7</sup> Según la asociación de PTSD los desastres sufridos afectan individuos que han sido testigos directos del evento directamente, o también aquellos que han sido impactados indirectamente. El problema surge cuando gran parte de los individuos intentan reajustarse psicológicamente a su nueva situación de vida, lo que habitualmente resulta en problemas de comportamiento en el reajuste emocional.

Cabe especificar no sólo aquellos que fueron testigos directos de la guerra son aquellos que comienzan a definir una nueva identidad, si no también todos los españoles que de una u otra forma tienen una imagen del trauma de la Guerra para. Para Alexander:

Insofar as they [the collective] identify the cause of trauma, and thereby assume such moral responsibility, members of collectivities define their solidarity relationships in ways that, in principle, allow them to share the suffering of others. Is the suffering of others also our own? In thinking that it might in fact, societies expand the circle of the we. (1)

Por tanto, la *Recuperación de la Memoria Histórica* de la Guerra Civil se estudia como un trauma retrospectivo que forma parte de un rompecabezas de una identidad creada por la memoria colectiva en el cual todavía se están encajando piezas. Cabe mencionar que el concepto de *Memoria Histórica*<sup>8</sup> en este estudio se refiere a un esfuerzo realizado por el país o un grupo de personas, los españoles, para conectar con su pasado.

Jose Maria Ruiz Vargas recoge la opinión de Reig Tapia en la que se corrobora la importancia de la Guerra Civil española y la impronta que ella deja en la sociedad actual española y su desarrollo psicológico e histórico: “toda la historia contemporánea española está marcada por la Guerra Civil.” (5).

---

<sup>8</sup> Los conceptos de ‘memoria histórica’ e ‘identidad colectiva’ se han convertido en temas muy populares en años recientes. Este fenómeno no ha sido particular de un país o cultura sino que ha sido una expresión multicultural y multinacional. Argentina, Chile y España son algunos ejemplos de países que han tratado de construir o ‘reconstruir’ memorias históricas y culturales. Todos estos países estuvieron sometidos a dictaduras que de una manera u otra enterraron o trataron de hacer a la población olvidar parte de su historia durante su reinado. Por ende surge un vacío en el contorno histórico-cultural con el que las personas ya no pueden conectar y los urge a reconectar con ese pasado que fue tan protegido y reprimido por los gobiernos de dictadura. El vacío no tan solo emerge de la dictadura sino que también es un producto de las acciones tomadas subsecuentemente por líderes políticos que tratan de borrar el pasado y con él las memorias, ya sea esto por medio de leyes, estipulaciones o manipulación pedagógicas.

Para Vargas, y gran parte de los historiadores, las repercusiones de la Guerra Civil, no se limitaron a los tres años de conflicto bélico, si no que incluyen también la dictadura.

Porque a la barbarie de los tres años de contienda habría que añadir cuarenta años de feroz represión, durante los que el terror institucionalizado y la violencia –la “médula espinal” de la dictadura de Franco–, bajo diferentes formas (persecuciones, detenciones, fusilamientos, cárceles y campos de concentración, tortura, hambre), el control social, la degradación y la humillación de los vencidos, etcétera, no sólo añadieron más sufrimiento sino que abrieron aún más las profundas heridas psicológicas heredadas de la guerra, al tiempo que impedían sanadamente la más mínima posibilidad o tentativa de sanarlas.(5)

Tomando esta afirmación como cimiento de estudio, se analiza el desarrollo de la *recuperación de la Memoria Historica* a través del trauma colectivo, interpretado como estrés postraumático. Lo que coincide con la afirmación de Ruiz por la que: “La Guerra Civil española, además de a los ciudadanos, dejó traumatizada y enferma a toda la sociedad española.” (6). Sin embargo, el estudio se circunscribe únicamente a la producción cinematográfica, por considerarse la producción literaria y otras manifestaciones artísticas motivo de un examen diferente.

El cine como herramienta de análisis de la identidad de una nación es empleado por diversos críticos desde la aparición de este género. Académicos como Stuart Hall definen la identidad de las naciones como una producción que nunca se completa.<sup>9</sup> Hall propone dos interpretaciones sobre “identidad cultural”; la primera posición define identidad cultural como:

---

<sup>9</sup> “Cultural Identity and cinematic representation.” *Framework*, 36 (1989):68

... 'cultural identity' in terms of the idea of one, shared culture, a sort of collective 'one true self', hiding inside the many other, more superficial or artificially imposed 'selves', which people with a shared history and ancestry hold in common.

Within the terms of this definition, our cultural identities reflect the common historical experiences and shared cultural codes which provide us, as 'one people', with stable, unchanging and continuous frames of reference and meaning, beneath the shifting divisions and vicissitudes of our actual history.(69)

Este ensayo recoge esta definición y trata de establecer a través de ella la nueva identidad de la sociedad española tomando el conjunto de la producción cinematográfica sobre la Guerra Civil como hecho histórico común que genera una nueva unidad de identificación social.

Analizando la información sobre el total de los filmes producidos sobre la Guerra Civil y la interpretación de éstos sobre el desastre histórico se encuentra un patrón que lleva a cuestionar las causas de la disparidad de creaciones de largometrajes en cuanto a número y género en las diferentes épocas. El crítico Francisco Espinoza corrobora esta hipótesis y en su artículo propone las siguientes diferentes fases de '*Recuperación de la Memoria Histórica*': desde el silencio absoluto a un gran auge actual en diferentes aspectos y espectros del país.<sup>10</sup> Espinoza argumenta que las etapas y evolución de la memoria histórica en España pueden ser mejor entendidas cuando se divide en cuatro etapas; 'la negación de la memoria' de 1936 a 1977, 'políticas del olvido' de 1977 a 1981, la 'suspensión de la memoria' de 1982 a 1996 y 'el resurgir de la memoria' de 1996 hasta el presente.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Por ejemplo, medidas políticas, como celebración de días festivos, han sido puestas en lugar para reconocer estos esfuerzos, también la aprobación de movimientos cívicos para la exhumación de cuerpos de víctimas de la guerra ha creado un nuevo interés en los españoles.

<sup>11</sup> *Nova Hispania*, 2007.

El desarrollo de la recuperación de la memoria histórica de España no obvia ningún detalle en los aspectos que Espinoza nos presenta. Pero ¿Por qué se producen estas fases? ¿Cómo se explica la creación de estas diferentes reacciones colectivas al impacto de la Guerra Civil? Es más sencillo entender el planteamiento de Espinoza si se interpreta la Guerra Civil no como evento, si no como trauma colectivo, como se mencionaba anteriormente. La teoría de Espinoza posee un gran paralelismo con los ciclos que se suelen experimentar en el síndrome postraumático (PTSD) causado por un desastre que obliga a la sociedad española a cuestionarse su visión fundamental del mundo como ellos lo entendían.<sup>12</sup>

En el patrón de colectividad del PTSD propuesto por Espinoza se encuentran las siguientes fases:

1ª fase de impacto en la que el individuo todavía teme por su vida. Lo que se corresponde con la fase de negación de la memoria que Espinoza ubica entre 1936 y 1977.<sup>13</sup>

2ª fase inmediata tras el trauma, también conocida como un estado de retroceso y rescate Para Espinoza este segundo estadio sería el de la política del olvido entre 1977 y 1981.

3ª fase recuperación que en la división de Espinoza se identifica con la suspensión de la memoria del 1981 a 1996.

---

<sup>12</sup> Las consecuencias de este desastre tanto para la comunidad como para el individuo son duraderas, y los supervivientes sienten que han sufrido una injusticia, lo que provoca enfado, frustración, temor y deseo de venganza. Por ello es de suma importancia el restablecimiento de la recuperación de la memoria histórica, ya que gracias a ello se facilita una reconstrucción de un nuevo significado y propósito.

<sup>13</sup> Este ensayo reconoce esta fase pero no la incluye en su análisis debido a que en este período todavía seguía existiendo la censura y por tanto la cantidad o temática de la producción cinematográfica no representa a la sociedad española, si no la ideología franquista.

4ª fase de recuperación en el que se intenta volver a la normalidad de una vida en la que la imagen del evento se acepte como tal pero no interfiera. Lo que en la clasificación de Espinoza se correlaciona con el resurgir de la memoria de 1996 al presente. Este coincide con el periodo en el que mayor número de obras se han producido en el intento de recuperar la memoria, de conocer lo que pasó. Finalmente se puede hablar de ello sin que afecte a la sociedad y de esa forma intentar crear una nueva identidad colectiva<sup>14</sup> en la que la guerra deje de actuar como herramienta divisoria que impide avanzar.

El número de las películas producidas durante esos años encuentra un gran paralelismo con la división de Espinoza y las fases del Síndrome Postraumático.<sup>15</sup>

Desde 1976 hasta diciembre del 2011 se contabilizan setenta y cuatro: de 1976 a 1981, diez películas, de 1981 a 1991 dieciocho películas, de 1991 al 2001 veintitrés películas y del 2001 al 2011 otras veintitrés películas que tienen como escenario de fondo la guerra civil, dejando fuera los documentales.

---

<sup>14</sup> Cabe mencionar que la identidad colectiva es un aspecto sumamente complicado; las diferencias en cultura, lenguaje y afiliaciones políticas en diferentes regiones hacen muy difícil el poder catalogar a España como una nación homogénea. Este aspecto de multiculturalismo no se debe tomar con connotación negativa sino que se debe entender claramente para valorar las razones por la cual una identidad colectiva puede ser catalogada como algo muy idealista

<sup>15</sup> Sin embargo, para lograr una división más ecuánime en esta investigación se toma cada década como una unidad diferente de análisis.

La división de este estudio no se corresponde cien por cien con los referentes de los años exactos del análisis de Espinoza. Por considerar que la 'negación de la memoria' que Espinoza propone no tan solo proviene de los individuos, sino que es una negación que, en gran parte, es impuesta desde arriba por la dictadura y por ello no se observa como comportamiento libre, manifestación de la sociedad española.<sup>16</sup> Por ello en este artículo se propone una cronología que comienza en 1977 tras la muerte de Franco y la aparente desaparición de la censura.<sup>17</sup>

Cabe tener en cuenta otro de los factores que afecta el análisis cuantitativo de este tipo de filmes parece estar relacionado con el gobierno español y su influencia sobre la producción. Después de la muerte de Franco, los líderes políticos de la transición democrática española predicaban el entierro de todo lo que representaba la dictadura, sin reconocer el pasado, sin plantear ni contestar preguntas.

---

<sup>16</sup> Carmen Pereira Muro explica el desastre de la Guerra Civil de España para todo el país, los daños "se han calculado en casi un millón de víctimas entre muertos de batalla, represalias políticas, pésimas condiciones de vida o exilio, [...] la infraestructura económica estaba prácticamente desmantelada y su mundo cultural había desaparecido para siempre" (208). Y por ello como consecuencia, la dictadura trató, y hasta cierto modo logró, oprimir el recuerdo de la Guerra Civil sustituyendo la memoria histórica con el sentimiento nostálgico de aquel pasado imperial que se había perdido

La Ley de Amnistía de 1977 creó un tipo de amnesia selectiva o *damnatio memoriae* en la generación de esta época,<sup>18</sup> pero que deja de ser selectiva para la generación actual, la generación nacida en la democracia. Son por tanto los cuatro años que el Partido Socialista obrero español, también conocido como Partido Socialista Obrero Español (PSOE), liderado por José Luis Rodríguez Zapatero el momento en que los productores y directores de cine sobre la Guerra Civil encuentran una mayor facilidad.<sup>19</sup>

Teniendo en cuenta todo lo mencionado anteriormente y como la influencia gubernamental incide en el libre proceso de recuperación de la memoria como trauma colectivo se aprecia todavía un paralelo importante en los filmes creados.

Comenzando con los largometrajes rodados entre los años 71-81 que se ubican en los primeros diez años este análisis comprende, éstos fueron filmados por reconocidos directores nacidos entre 1925-1940, como Mario Camus, Jaime Camino, Antonio Giménez Rico... todos ellos niños de esa guerra que aceptan el pacto de silencio al que se aludía previamente. Estos largometrajes se corresponden principalmente con la segunda fase del síndrome postraumático o, según Espinoza, de la política del olvido.

---

<sup>18</sup> Nada más morir Franco se firma un pacto de silencio por los diferentes partidos políticos para que lo que había pasado durante la Guerra Civil se intentara olvidar u obviar, intentando ayudar en la transición política a una España democrática de la forma pacífica que se creía posible. Con Rodríguez Zapatero en el poder este tipo de obras encuentran una serie de facilidades que pueden influir en la motivación de su producción. Primero la mayoría de las películas que intentaban rescatar la memoria histórica recibían subvenciones gubernamentales, segundo en el 2007 el gobierno socialista aprueba la ley de la memoria histórica.

<sup>19</sup> Según el presidente de la Asociación para la Recuperación de la Memoria, Emilio Silva, el 35% de la población española reconoce no haber aprendido nada sobre la Guerra Civil o la dictadura de Francisco Franco. Este tipo de falta de conocimiento crea cierta fascinación en la población, por naturaleza humana, a explorar lo desconocido dándole así comienzo y auge al 'boom' artístico y movimiento cívico que se presencia hoy día. Esta situación se puede relacionar y conectar directamente a los sentimientos actuales de la sociedad española. En una extensa búsqueda, manifestada por la nostalgia de los ciudadanos y expresada en el cine y la literatura, España ha batallado para conseguir una identidad cultural definitiva en la que la construcción de la memoria ha pasado a ser parte integral del proceso de recuperación en los años subsecuentes a la dictadura.

En este momento el mensaje de estas producciones no se caracteriza por una gran crítica, siendo la guerra civil difícil de percibir, ejemplo de esto son: *Retrato de familia*<sup>20</sup> y *Las largas vacaciones del 36*, ambas estrenadas en 1976 momento de comienzo de la transición, ya que aunque Franco todavía estaba vivo, el régimen había perdido su rigidez y las autoridades gubernamentales comenzaban a preparar el camino hacia un nuevo sistema de gobierno. Tanto *Retrato* como *Las Largas vacaciones* poseen en común familias burguesas como protagonistas, lo que pudo también facilitar su realización.

Ambas películas se ubican en el 36 y como el tema del alzamiento afecta a las familias burguesas; conservando el carácter realista de principios de siglo, en el que la intención es mostrar pero sin grandes pretensiones críticas o de cambio. Las dos creaciones reproducen parte de lo sucedido, lo que algunos historiadores definen como revanchismo<sup>21</sup>. Se denota en la temática de los hechos el momento de limbo gubernamental en el que se encuentra España de 1976 al 78, que posibilita el estreno de largometrajes como *Los días del pasado*<sup>22</sup>, 1977 dirigida por Mario Camus en la que una maestra pide destino en un pueblo del norte para poder reencontrarse con su novio, un maquis; este filme muestra aunque no en gran detalle el acoso de la Guardia Civil.

*El corazón del bosque* de 1978 sobre la dureza de la vida de los maquis, *Soldados*, 1978 también basada en una novela en este caso *Las buenas intenciones* de Max Aub, de perfil también psicológico y que transcurre en los dos últimos meses de la guerra civil española entre personajes cualquiera que experimentan la ansiedad del fracaso de la guerra.

---

<sup>20</sup> Adaptación de la novela de Miguel Delibes, *Mi idolatrado hijo Sisi*

<sup>21</sup> Esta influencia surge principalmente durante los primeros veinte años tras la muerte de Franco.

<sup>22</sup> Esta obra se puede considerar como uno de los mejores ejemplos de creación cinematográfica de tono poético literario y realismo.

Gran parte de las películas de los primeros diez años emplean un tono literario en el que se puede apreciar como ya decíamos el realismo de principios de siglo con influencia todavía costumbrista, por lo que se refleja algo la dureza de los hechos, sin que apenas muestren nada de la gran brutalidad o violencia que caracterizó el momento.

Los años de 1982 al 1991 comienzan su producción sobre la Guerra Civil con el rodaje de una película de Merce Rodoreda , *La plaza del Diamante*, 1982. Al igual que el período anterior, este largometraje no refleja el conflicto bélico, si no las repercusiones de la contienda en la vida de la gente común. Debido a esta necesidad de atestiguar lo sucedido y no de crear historia este fenómeno se intensifica y las obras literarias y las películas basadas sobre ellas se repiten más frecuentemente.<sup>23</sup> Entre los directores de este periodo encontramos testigos directos y testigos de testigos, aunque estos siguen siendo los niños de la postguerra, nacidos todos ellos entre 1920 y 1940. Entran en escena este momento conocidísimos directores de la filmografía española que realizan algunas de sus primeras películas sobre el tema de la guerra civil Francesc Betriu, Luis García Berlanga, Benito Rabal, Juan Antonio Bardem y Vicente Aranda entre otros. A medida que avanza la década surgen las secuencias los frentes de trincheras, los fusilamientos y ejecuciones injustas. Quizá una de las películas más críticas y atrevidas del momento sea *Requiem por un campesino español*, basada en la novela con el mismo título de Raúl J. Sender. Dirigida por Francesc Betriu realiza en 1985, bajo el gobierno de Felipe Gonzalez, pero siendo todavía España católica y madridista como gobierno y país. Afortunadamente al igual que en la novela pudo pasar desapercibida, debido al empleo de la metáfora, sin llegar a ser entendida por gran parte de la sociedad, como una crítica directa al papel de la iglesia católica durante le Guerra Civil.

---

<sup>23</sup> Curiosamente gran parte de las películas que se llevan al cine y que rescatan la guerra y postguerra española fueron escritas por mujeres

En los 80s frente al realismo dramático que se había empleado hasta el momento surge un nuevo enfoque el de las comedias satíricas, posiblemente influenciadas por lo que se conoce como el fenómeno de Landismo de los años 60 en España. Este momento se corresponde con la tercera fase que Espinoza reconoce como etapa de recuperación que se identifica en PSTD con la suspensión de la memoria del 1981 a 1996.

El objetivo principal de estas películas es ridiculizar el evento y conseguir una carcajada fácil del espectador, largometrajes como *La vaquilla*, 1984, en la cual militantes republicanos reaccionan ante el intento del lado fascista por desmolarizarles mediante el anuncio de una gran fiesta en el pueblo de enfrente. Cinco combatientes de esta zona republicana deciden raptar a la vaquilla para conseguir comida que escasea en su lado, desbaratarle la fiesta al enemigo y levantar la moral de sus compañeros. Este largometraje presenta mediante la burla la poca importancia de la guerra para el paisano común, al cual no le importaba pasarse de un bando a otro, ya que a la mayoría de la gente de los pueblos se les impuso el bando por el que debían luchar debido al lugar geográfico donde se encontraban en el momento en que estalló la guerra. Otro ejemplo de este tipo de películas de influencia landinista son *Biba la Banda*, 1987, en la cual miembros de la banda de música de la sección nacionalista deciden pasarse al lado contrario durante un fin de semana para ayudar a la suegra de uno de ellos con la cosecha; una vez más se cuestiona la importancia del ideal de lucha por parte de la gente común, la que se preocupaba principalmente por sus familiares sin importarles la lucha en sí. *Ay Carmela*, 1990 que presenta un humor más satírico y elaborado que las anteriores probablemente porque está basada en la obra de teatro de José Sanchís Sinisterra, muestra las aventuras de un par de comediantes republicanos y como comienzan a trabajar para el régimen franquista tras ser capturados una noche de regreso a Valencia.

Todos los filmes mencionados anteriormente de una u otra forma se acercan al público general empleando recursos como la exageración de insultos, la ridiculización y empleo del sexo o destape que apenas se había admitido hasta el momento en la cartelera española.<sup>24</sup> El empleo del humor puede ser observado desde dos puntos de vista que aunque diferentes se encuentran a un mismo tiempo relacionados entre sí mismos.

Por un lado el empleo del humor como prisma, para mediante la risa hacer llegar al espectador común de uno u otro lado la Guerra como desastre. El recurso del humor se usa continuamente en la literatura para circunnavegar la censura y esconder la finalidad del mensaje que se quiere comunicar. Por otro lado el empleo del humor como herramienta común para tratar el trauma colectivo.

Con referencia a la cuarta fase de recuperación de la memoria histórica es posible dividir esta en dos sub-periodos con respecto a la temática de los filmes. De los primeros veintitrés filmes de 1991 al 2001 pocos de ellos tratan la guerra civil en primer plano, como tema principal la conducta de aquellos afectados por la guerra y la continuación de sus vidas, sobre todo historias de exiliados y representaciones psicológicas del exiliado en su regreso a una España que ya no es la suya.

---

<sup>24</sup> Es este género de comedia fácil y de no muy buena calidad la que produce mayores recaudaciones y una mayor impresión y aceptación por la sociedad española de los últimos 30 años.

En esta época sorprende uno de los primeros largometrajes que recupera la memoria de la mujer de miliciana. Aparece *Libertarias*, en 1996<sup>25</sup> rodada por Vicente Aranda<sup>26</sup> impregnada de brutalidad y violencia lo que supone un avance en el intento de la recuperación de la memoria histórica, más que saldar las cuentas como había sucedido con las películas rodadas con anterioridad. En *Libertarias* aparecen escenas como la cruel violación de una de las protagonistas, buscando una respuesta de rechazo simpático por el espectador, desconocido hasta el momento en películas que trataban la Guerra Civil española, no se repite hasta el momento en que el director Guillermo del Toro mata a botellazos al hijo de uno de los campesinos en *El laberinto del Fauno* y donde la sangre llega a manchar la cámara. Choca que a diferencia Aranda, del Toro sea mexicano y no testigo directo lo que le facilita poder llevar tal brutalidad al escenario.

Se destaca también en esta época el comienzo de empleo de un niño o niña, como protagonista y voz principal. Cabe mencionar una de las primeras películas que posee este atributo como *La lengua de las mariposas* de 1999, el director, Cuerda nacido en 1947.<sup>27</sup>

Loa años oscuros de 1993, *En brazos de la mujer madura* 1996, y *Silencio roto*, 2001 Esta tipo de película prolifera en los años 2002, en los que parece ser una propiedad común en la mayoría de ellas.

---

<sup>25</sup> Año que Espinoza marca como el comienzo de la última fase de interpretación de la Guerra Civil en el cine.

<sup>26</sup> Aranda, nacido en 1926 y niño de la guerra, es uno de los pocos que siguió dirigiendo, y creando películas diferentes para cada época histórica, adaptándose a lo que la sociedad española estaba preparada para expresar o recibir con respecto a la verdad de lo sucedido.

<sup>27</sup> Tanto en cine como en literatura se usan niños como herramienta para causar un mayor impacto en el espectador, aunque habría que tener en cuenta que la mayoría de estos directores que emplearon menores de edad, fueron ellos testigos directos de la posguerra, mientras ellos mismos eran niños.

En la película, *el viaje de Carol*, de Imanol Uribe, la perspectiva republicana se representa por el niño, Tomiche (porque su tío, un guarda nacionalista no le gusta él), el abuelo y el papá de Carol. La mayoría de los otros ciudadanos representan los nacionalistas en esta película.

En la subdivisión de la cuarta fase se exagera el intento de la recuperación de la memoria en todos los aspectos. El sujeto intenta volver a una vida normal sin que la idea de la guerra interfiera. Como novedad con respecto a los últimos diez años de la producción cinematográfica española aparecen la mujer como protagonista, y se ofrece a la memoria común la historia de los hijos de estas, arrancados muchos de sus brazos. Las consecuencias que tuvieron que vivir, su paso por las prisiones, etc. Este periodo es el momento de mayor auge de las referencias a la Guerra e intento de recuperación de la memoria. El guionista Guillermo del Toro emplea la frase 'sacar los demonios' en su película *El Espinazo del Diablo* como alegoría del período en el que vive la sociedad española. El narrador al final de la película da un mensaje que puede ser interpretado y enlazado directamente al movimiento actual del país cuando dice: "¿Qué es un fantasma? Un evento terrible, condenado a repetirse una y otra vez. Un instante de dolor, quizá. Algo muerto que parece por momentos vivo aún. Un sentimiento suspendido en el tiempo. Como una fotografía borrosa, como un insecto atrapado en ámbar". Muchos españoles entienden que para poder tener un mejor futuro deben de una vez y por todas enfrentar el fantasma que por tanto tiempo los ha perseguido. En el síndrome postraumático es el momento en el que se debe hablar de ello hasta agotarlo, consiguiendo de esa forma que el paciente llegue al agotamiento mental como momento de catarsis que le permita pasar página y comenzar un nuevo capítulo.

Otra improvisación en la última fase de recuperación de la memoria histórica es la incorporación del mundo fantástico con *El laberinto del fauno*, 2001 siendo esta la primera de las películas sobre la Guerra Civil que sucede en un mundo de fantasía, y realidad. Además posee otra peculiaridad, la de no ser dirigida por un testigo directo del conflicto, bien sea, como niño, hijo o nieto de la guerra o postguerra española. Una niña, Ofelia y su mamá se mudan de la ciudad al campo para vivir con su nuevo, padre un capitán en la fuerza nacionalista Española.

Esta película emplea lo irreal como evasión de la brutalidad por la protagonista, una niña que crea un mundo paralelo, donde no existe la mentira ni el dolor y que simboliza la republica en sus ideales.

Sin embargo, *El laberinto del Fauno* al igual que los largometrajes de los últimos diez años siguen sin poder ser encuadrados dentro de la clasificación española realizada por los críticos. Algunos entendidos como Zunzunegui hablan de un fenómeno de polinización del cine hispano. Polinización y éxito que se debe a la búsqueda por parte de la dirección y producción de crear un producto que venda, aunque afortunadamente en el caso del cine español no deja de lado temas importantes como la crítica social y o política y en esta caso la recuperación de la memoria histórica. En otras palabras el director busca los efectos especiales, producciones costosas, actores caros, entre otras muchas detalles dejando el mensaje de la película como último factor para la decisión de una película. Sin embargo, aunque gran parte de las películas entre el 2002 y el 2011 podrían responder a ese fenómeno de polinización, eso quizá sería una explicación un poco simplista, por no dar nombre a un nuevo tipo de película y por no querer emplear el término de postmodernidad tardía tan poco apreciado por los artistas españoles

Por último mencionar dos de las últimas producciones españolas que ejemplifican las características del cine de la guerra civil española de los últimos años. En esta línea una de las películas que en la que el franquismo se muestra como mezquino, sin embargo se ofrece la cuestión de la perspectiva opuesta, y la justificación de las acciones por mezquinas que fueran. Escenas como el aplastamiento de un niño por un carro, o la castración de un homosexual por todos los hombres del pueblo impactan al espectador. Pero a un mismo tiempo el director de *Pan negro* busca algo más que el resto, culpabilizando no solo a aquellos que están en el poder, sino también la corrupción de estos, sin dejar de lado al pueblo que consiente, y consiente porque no le queda más remedio para salvar la vida, por lo tanto los malos son tanto los unos como los otros, y sólo la inocencia de un niño es capaz de establecer una barrera entre el bien y el mal.

Finalmente en el 2010 también y como máxima representación del mencionado postmodernismo, aparece *Diario triste de trompeta*, con buenas críticas por parte de los entendidos y recibido fatalmente por el espectador medio debido a su dualismo y al cuestionamiento de la verdad como perspectiva.

Esta película muestra la historia de dos payasos que parecen volverse locos por amor, y que pierden el acceso a la realidad, sino solamente a lo que a ellos les parece como real. A lo largo de toda la obra predomina la imagen y lo estético.

Finalmente y como conclusión mencionar que gracias a todos estos recuerdos fragmentarios se permite el acceso a la memoria colectiva. Silvia Barei propone que "... Llevado al plano estético, el recuerdo es una realidad, una experiencia en la memoria que se convierte en "arte", es decir, no tanto la fidelidad de un contenido, sino la forma de esa materia recordable pasada por las filtraciones de la subjetividad." (Barei, 2005:35). En contra de lo que los historiadores han estado proponiendo como crítica del cine español de la democracia.

Gracias al estudio de lo la memoria bien sea ilusoria o no, donde se puede aplicar un modo de análisis para explicar nuestra identidad, nuestros temores e inquietudes. Aunque no es posible poseer la certeza de que los sucesos sean reales, sin embargo, todo ello parece ser reflejo de una imagen real de nuestro tiempo histórico que muestra la forma de pensar existente en una época. Es posible afirmar que a lo largo de estos últimos cuarenta años de cine reaparece el Realismo, el Costumbrismo, el Realismo Social de Cela o el Neorrealismo de Miguel Delibes, llevado al cine. Y finalmente en los últimos diez años una nueva perspectiva representada en un prisma postmoderno que nos permite profundizar no solo en los hechos sino en lo que está detrás de ellos, en la psicología de los personajes, sin importar que estos sean vencedores o vencidos.

Es evidente que para traer justicia en casos relacionados al franquismo y lograr así una recuperación completa de la memoria, España se queda cada día sin menos alternativas y la respuesta que todos buscan quizás no se halle en su país sino que en el extranjero. La Ley de Amnistía impide el intento judicial para encontrar la verdad y hacer justicia a las víctimas del franquismo. El caso de Garzón dejó claro que ningún juez podrá seguir sus pasos para buscar luz al asunto del franquismo y la memoria. La impunidad reina en casos de investigación e interrogación a responsables vivos y aún más, los testigos han ido desapareciendo. España enfrenta una lucha cuesta arriba en la que cada esfuerzo para conseguir la verdad será cada vez más complicado. Una de las opciones más viables al momento para enterrar los 'fantasmas' de España parece ser acudir a los tribunales argentinos debajo de la aplicación del principio de Justicia Universal.

Aun así esto sería como ponerle un vendaje temporero a una herida crítica ya que España debe ser capaz de atender sus propios fantasmas y darle, al igual que a otras víctimas, un entierro propio.

Tristemente para los españoles esta batalla parece ser una muy difícil de ganar. En la actualidad estos problemas legales, judiciales y emocionales con los que los españoles tienen que lidiar a diario toman un plano secundario cuando se toma en consideración los grandes problemas económicos que el país atraviesa. Los problemas económicos del país han retumbado en las paredes de las organizaciones dedicadas a la recuperación de la memoria. A menos que el país pase por un cambio significativo en la tasa de desempleo (actualmente es 21%) y en la economía en general del país, los fondos gubernamentales para casos y movimientos cívicos que persiguen la recuperación de la memoria no tendrán el respaldo ni las herramientas necesarias para cumplir sus metas. Los cortes de fondos gubernamentales para estos programas han sido severamente reducidos y hasta eliminados para ciertas entidades. Este efecto combinado con la influencia política de los conservadores hace cada vez más difícil el despojo de demonios españoles. Como se ha presenciado tanto en Argentina como en Chile, este tipo de investigación histórica ayuda al país no tan solo a encontrar parte de su identidad, sino que les ayuda a curar las heridas abiertas por una dictadura de crueldad y opresión.

## **Bibliografía**

- Aldecoa, J. (2005). *Historia de una Maestra*. España: Editorial Alfaguara.
- Alexander, Jeffrey C. (2004). *Toward a Theory of Cultural Trauma*. Alexander et al. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press.
- Ay Carmela. Dir. Carlos Saura. Perf. Carmen Maura, Andrés Pajares, Gabino Diego. Coproducción España-Italia: Iberoamericana Films and Ellepi, 1990. Film.
- Balada de Trompeta. dir. Alex de la Iglesia. Perf. Carlos Areces, Antonio de la Torre, Carolina Bang, Manuel Tallafé. Tornasol, 2010. Film.
- Barei, Silvia. (2005). *Memoria y hecho estético (o de cómo pensar desde la cama)*. *Espacios*, 33, nov-dic.

- Belle Epoque. dir. Fernando Trueba. Perf. Penélope Cruz, Jorge Sanz, Miriam Díaz-Aroca, Gabino Diego. Lola Films, 1992.
- Viva la banda. Dir. Ricardo Palacios. Perf. Alfredo Landa, Óscar Ladoire, Fiorella Faltoyano, José Sancho. Casablanca Films, 1987. Film.
- Colmerio, J. (2011). A Nation of Ghosts?: Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain. University of Auckland. Auckland , New Zealand.
- Diario Triste de trompeta. dir. Alex de la Iglesia. Perf. Carlos Areces, Antonio de la Torre, Carolina Bang, Santiago Segura, Sancho Gracia, Manuel Tejada, Manuel Tallafé. Motion
- Investment Group / Canal+ España / Castafiore Films / La Fabrique deFilms / TVE / Tornasol Films, 2012. Film
- El Corazón del bosque. dir. Manuel Gutierrez Aragon. Perf. Norman Briski, Ángela Molina, Luis Politti, Víctor Valverde. Arándano, 1979. Film.
- El Espinazo del Diablo. dir. Guillermo del Toro. Perf. Marisa Paredes, Eduardo Noriega. Coproduccion España-Mexico, 2001. Film.
- El laberinto del fauno. dir. Guillermo del Toro. Perf. Ivana Baquero, Doug Jones, Sergi López i Ayats, Maribel Verdú, y Ariadna Gil. Warner Bros., 2006. Film.
- El viaje de Carol. dir. Imanol Uribe. Perf. Clara Lago, Juan José Ballesta, Álvaro de Luna, y María Barranco. Film Movement, 2002.
- En brazos de la mujer madura. dir. Manuel Lombardero. Perf. Juan Diego Botto, Faye Dunaway, Joanna Pacula. Sogete, Lola Films and Sogepaq, 1997. Film.
- Espinoza, Francisco. (2006). Historia, memoria, olvido: la represión franquista. Contra el olvido. Historia y memoria de la guerra civil. Barcelona: Crítica:171-204
- Galeano, Eduardo. (1997). Memorias y desmemorias. Le Monde Diplomatique, ed. Española.
- Hall, Stuart. Cultural Identity and Cinematic Representation. (1989). Framework. The Journal of Media and Cinema 36 .
- La lengua de las mariposas. dir. José Luis Cuerda. Perf. Fernando Fernán Gómez, Manuel Lozano, y Alexis de los Santos. Warner Sogefilms S.A., 1999. Film.
- La Plaza del Diamante. dir. Frances Betriu. Perf. Silvia Munt, Lluís Homar, Joaquim Cardona, Elisenda Ribas. TVE and Figaro Films, 1982. Film.

- La vaquilla. dir. Luis Garcia Berlanga. Perf. Alfredo Landa, Santiago Ramos, Juanjo Puigcorb , Guillermo Montesinos, José Sacristán. Incine and Jet Films, 1985. Film.
- Laub, Dori, and Shoshana Felman. (1991). Testimony crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history. New York : Routledge.
- Las largas vacaciones del 36. dir. Jaime Camino. Perf. José Sacristán, Concha Velasco, Francisco Rabal. José Frade Producciones Cinematográficas S.A., 1976. Film.
- Libertarias. dir. Vicente Aranda. Perf. Ariadna Gil, Victoria Abril, Ana Belén. Sogetel and Lola Films, 1996. Film.
- Los días del pasado. dir. Mario Camus. Perf. Pepa Flores (AKA Marisol), Antonio Gades, Gustavo Berg s, Impala, 1978. Film.
- National Center for PTSD. US Department of Veteran Affairs. Effects of Traumatic Stress after Mass Violence, Terror, or Disaster.  
<http://www.ptsd.va.gov/professional/pages/stress-mv-t-dhtml.asp>
- NSW Institute of Psychiatry and Centre for Mental Health Disaster. (2000). Mental Health Response Handbook. NSW Health. North Sydney.
- Pereira-Muro, Carmen and John Beusterien. (2003). Culturas de España. Boston : Houghton Mifflin: 208
- Requiem por un campesino español. dir. Francesc Betriu. Perf. Francisco Algora, Simón Andreu, Antonio Banderas. Nemo Films and Venus Productions, 1985. Film.
- Retrato de familia. dir. Antonio Jiménez Rico. Perf. Antonio Ferrandis, Amparo Soler Leal and Mónica Randall. Sabre Films, 1976. Film.
- Ruiz Torres, P. (2007). Los Discursos de la Memoria Histórica en España. Hispania Nova. Valencia, España. Impreso.
- Ruiz-Vargas, José María. (1991). Psicología de la memoria. Madrid: Alianza: 5-10.
- Silencio roto. dir. Montxo Armendariz. Perf. Lucía Jiménez, Juan Diego Botto, Mercedes Sampietro. Oria Films, 2001. Film.
- Soldados. dir. Alfonso Ungr a. Perf. Claudia Gravy, Francisco Algora, José Calvo, Julieta Serrano. España, 1978. Film.
- Unamuno, Miguel de. (1996). En torno al casticismo: Madrid: Biblioteca Nueva.
- Zunzunegui Santos, Díez. (2005). La línea general o las vetas creativas del cine español. Exelence. Biblioteca de recursos electrónicos de humanidades.(2005): n. pag. Web 2 Nov.