

# K A M C H A T K A

## REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

Don Tomás Sempere Irlles, Alcalde de Elche,  
Ayuntamiento de Id., Provincia de Alicante.

CERTIFICO: Que, previos los oportunos informes, resultan ser (\*) los datos que constan en la anterior solicitud y «observaciones» formuladas por Don Angel Martínez Ortega como padre de los miembros que en la misma se expresan, los cuales todos viven en el domicilio del solicitante y son alimentados a su costa.

Y para que conste, expido la presente en Elche, a 13 de julio de 1954.



(\*) Poner «ciertos» o «inciertos». En este último caso se acompañará un informe exponiendo las razones que tengan para estimar como inciertos los datos aducidos.

Don José Luis Gallardo Caballero, Juez Municipal  
de Elche, Provincia de Alicante.

CERTIFICO: Que los (\*) 10 miembros de familia cuyos nombres, fecha de nacimiento y demás circunstancias constan en la presente instancia suscrita por Don Angel Martínez Ortega según los informes recibidos, viven en el día de la fecha y se conservan en estado de solteros.

Y para que conste, expido la presente en Elche, a 13 de julio de 1954.

(Sello del Juzgado.)

(\*) Poner el número de hijos.

Examinada la documentación a que se refiere esta solicitud y encontrando cumplidas todas las instrucciones dictadas sobre el particular, y completa y conforme la documentación aportada, se remite a la Dirección General de Previsión a los efectos oportunos. Se acompaña papel de pagos al Estado por valor de 10 pesetas, clase n.º

....., a ..... de ..... de 19.....

EL DELEGADO DE TRABAJO.

## LA MEMORIA DE LAS COSAS

### CULTURA MATERIAL Y VIDA COTIDIANA DURANTE EL FRANQUISMO

Renovado el 14 de 8 de 1954, categoría 1  
Madrid, ..... de ..... de 19.....

EL DIRECTOR GENERAL.

N. 18 /2021 COORD. MARÍA ROSÓN VILLENA



# K A M C H A T K A

## REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

# LA MEMORIA DE LAS COSAS

## CULTURA MATERIAL Y VIDA COTIDIANA DURANTE EL FRANQUISMO

Memory of things. Material Cultural and Everyday Life during the Franco's Dictatorship

---

**La memoria de las cosas. Cultura material y vida cotidiana durante el franquismo** 5-14  
María Rosón Villena

**Pensar lo material** 15-31  
Jo Labanyi

### PRIMERA PARTE: LO PEQUEÑO

---

**Cartas a Lola. Archivos familiares, memorias de guerra y una foto** 33-54  
Natalia Fortuny

**Objetos del destiempo en el exilio republicano. Materialidad y recuerdo en el género memorístico contemporáneo** 55-70  
Gaetano Antonio Vigna

**La vida posible de las cosas. Exilio, imaginación histórica y formas de posesión** 71-99  
Mónica Alonso Riveiro

**Imágenes de la experiencia y memoria de la represión en la Colección Ricardo Fuente Caa-  
maño** 101-127  
Óscar Chaves

**El censo de infraviviendas de Madrid: fichas, fotografías y control de la población chabolista  
madrileña durante la etapa franquista** 129-150  
María Adoración Martínez Aranda

## SEGUNDA PARTE: LAS COSAS QUE PESAN

---

- El hogar desarrollista, un mito. Relato sobre la modernización económica franquista en la construcción de la privacidad y la domesticidad** 151-176  
María del Carmen Romo Parra
- La esquizomemoria posfranquista: La Cruz de O Castro de Vigo** 177-198  
David Casado Neira
- Transmisión transgeneracional de la memoria del franquismo: el vídeo doméstico como documento en *Haciendo memoria* (2005) de Sandra Ruesga** 199-219  
Maribel Rams Albuissech
- La Segunda Conquista de Canarias Trabajo del duelo y fantasmas guanches en la cultura material de la España franquista** 221-246  
Roberto Gil Hernández
- La cultura material gay del tardofranquismo y la Transición a través de la memoria oral de Serafín Fernández Rodríguez** 247-275  
Javier Fernández Galeano

**Portada:** diseño a partir de expediente de familia numerosa de la familia de Ángel Martínez Ortega, 1954, Elche (Alicante). Archivo General de la Administración.

## TRANSMISIÓN TRANSGENERACIONAL DE LA MEMORIA DEL FRANQUISMO: EL VÍDEO DOMÉSTICO COMO DOCUMENTO EN *HACIENDO MEMORIA* (2005) DE SANDRA RUESGA

Transgenerational Transmission of Memory of Francoism: The Home Movie as Document in *Making Memory* (2005) by Sandra Ruesga

---

**MARIBEL RAMS ALBUISECH**  
Universitat de Lleida

maribelrams@gmail.com

Recibido: 13 de octubre de 2020

Aceptado: 14 de junio de 2021

<http://orcid.org/0000-0002-1423-302X>

<https://doi.org/10.7203/KAM.18.18515>

N. 18 (2021): 199-219. ISSN: 2340-1869

---

**RESUMEN:** En el cortometraje documental *Haciendo memoria* Sandra Ruesga edita fragmentos de películas domésticas que grabaron sus padres desde la transición hasta los años noventa junto con unas conversaciones telefónicas actuales entre ella y sus padres. El registro inocente de visitas familiares a los espacios monumentales franquistas cambia de contexto de recepción cuando es reciclado por la generación de la posmemoria para hacer una crónica microhistórica en el documental performativo. Mi objetivo en este artículo es indagar en la construcción de la memoria alrededor de los monumentos franquistas en el cine casero que se transforma en documento cuando pasa a la esfera pública. Para ello, me centro en las estrategias para suscitar el olvido del pasado y blanquear la dictadura materializadas en los vídeos originales de los que se apropia Ruesga. Asimismo, me sirvo de las teorías de la posmemoria, el documental performativo y la cultura material para analizar la recontextualización del archivo familiar como un medio de transmisión transgeneracional de la memoria.

**PALABRAS CLAVE:** monumentos franquistas, cine doméstico, posmemoria, documental performativo, materialidad y afectos.

**ABSTRACT:** In the documentary short film *Making Memory*, Sandra Ruesga edits fragments of the home movies that her parents recorded from the transition period to the nineties along with current telephonic conversations between her and her parents. The innocent record of family visits to Francoist monumental spaces changes its reception context when it is recycled by the generation of postmemory to make a microhistorical chronicle in the performative documentary. My aim in this article is to inquire into the construction of memory around the Francoist monuments in private home movies that are transformed into a document when they become public. To that purpose, I focus on the strategies to rise the forgetting of the past and whitewash the dictatorship materialized in the original videos that Ruesga appropriates. Likewise, I draw on theories of postmemory, performative documentary and material culture to analyze the recontextualization of the family archive as a medium of transgenerational transmission of memory.

**KEYWORDS:** Francoist monuments, home movie, postmemory, performative documentary, materiality and affects.

## POSMEMORIA Y NUEVAS FORMAS DOCUMENTALES

El cortometraje *Haciendo memoria* forma parte del documental colectivo *Entre el dictador i jo* que fue financiado por “El Memorial Democràtic” de la Generalitat de Catalunya con la colaboración de la Universidad Pompeu Fabra y fue estrenado el 20 de noviembre de 2005, cuando se cumplían treinta años de la muerte de Francisco Franco. El Memorial, que se ocupa de la promoción de políticas públicas de la memoria, encargó la realización de seis cortometrajes de nueve minutos cada uno para generar un debate sobre la persistencia del legado franquista en la generación de españoles nacidos después de la muerte del dictador. Como explica Tania Balló, una de las productoras y coordinadoras del proyecto:

Les pedimos a seis realizadores nacidos en la democracia que representaran fílmicamente aquello que Franco les sugería, con dos límites: que en sus trabajos no usaran imágenes de archivo oficiales y que obviarán el periodo de la Guerra Civil, porque la idea era que colocaran el foco en la figura del dictador. (Cendros, 2005)

Estos cineastas no tenían un recuerdo personal de la época y, al no poder apropiarse de imágenes de archivo públicas, se vieron forzados a explorar de forma creativa e imaginativa los efectos del franquismo en el presente y en su propio entorno o archivo familiar. El resultado en *El dictador i jo* es una pluralidad de miradas que plantean una reflexión a partir de impresiones personales sobre nuestro pasado reciente y sobre el legado y la continuidad de la dictadura en la etapa democrática.

Desde el cambio de milenio el abaratamiento y la expansión de las nuevas tecnologías audiovisuales han favorecido la producción de numerosas películas colectivas de denuncia, contrainformación y compromiso político que abordan una diversidad de problemáticas contemporáneas. Por ejemplo, la resistencia de los trabajadores de Sintel (*200km*, 2003), la mala gestión del gobierno del PP presidido por José María Aznar (*¡Hay motivo!*, 2004), el atentado del IIM (*Todos íbamos en ese tren*, 2004), y el accidente de metro en Valencia, la visita del papa y la corrupción (*Ja en tenim prou*, 2007). Los cortos que componen estas películas alternan el documental expositivo convencional y el cine de ficción. En cambio, los autores de la pieza colectiva *Entre el dictador i jo* parten de una fórmula personal y experimental con una aproximación ensayística a la realidad profílmica alejada de las pretensiones de referencialidad. Concretamente, Sandra Ruesga, que había codirigido *200km*, en su corto *Haciendo memoria* yuxtapone conversaciones actuales con sus padres a unas películas domésticas grabadas durante la transición; Juan Barrero visita el yate Azor utilizado por Franco y habla con su padre sobre un recuerdo de infancia; Raúl Cuevas entrevista a gente de barrios como el suyo que

fueron contruidos por el programa franquista de vivienda subvencionada; Elia Urquiza monta planos de una estatua ecuestre de Franco con la entrevista a su abuela viuda de un militar franquista; Guillem López evoca hechos históricos relacionados con el franquismo a partir de vídeos y fotografías familiares, y Mònica Rovira realiza entrevistas fallidas a sus familiares para recordar la dictadura.

Estas exploraciones heterogéneas de la figura del dictador tienen en común la distancia generacional de los nietos de la guerra civil que apelan a las memorias recibidas. No se trata de un retrato del dictador, sino más bien de una búsqueda identitaria y una toma de conciencia sobre el impacto que tuvo el franquismo y el pacto del olvido en la vida de los cineastas. La representación de unos eventos del pasado que no se han vivido directamente nos remite al concepto de “posmemoria” acuñado por Marianne Hirsch a mediados de los noventa para referirse a las narrativas de los hijos de víctimas del Holocausto. La reconstrucción del pasado por parte de las generaciones siguientes se apoya en historias fragmentarias, imágenes y objetos heredados, volviéndose crecientemente mediada, imaginativa y creativa (Hirsch, 2015: 19). James E. Young también ha enfatizado el carácter vicario, indirecto e hipermediado de la memoria en obras de artistas y escritores de la generación post-Holocausto: “does not attempt to represent events they never knew immediately but instead portray their own, necessarily hyper-mediated experiences of memory” (Young, 2002: 71). Es decir, se enfocan en cómo descubrieron el evento traumático a través de relatos y artefactos culturales de otros como cartas, fotografías y cine doméstico.

A partir del nuevo milenio la teoría de la posmemoria ha sido aplicada al estudio de obras literarias y fílmicas españolas que reconstruyen el pasado de la guerra civil y la dictadura desde la perspectiva de los hijos y nietos de la guerra (Portela 2007; Ryan 2010; Ramblado 2011; Ribeiro 2012; Quílez 2013; Quílez y Rueda Laffond 2017).<sup>1</sup> Tenemos un corpus de documentales españoles de la posmemoria que comparten con algunas piezas

1 Hirsch ha señalado que su estudio de la posmemoria está en diálogo con otros contextos de transmisión traumática como la esclavitud americana, la guerra de Vietnam, la guerra sucia en Argentina o las dictaduras de América Latina (Hirsch, 2015: 38). No obstante, Beatriz Sarlo reflexiona sobre la memoria heredada en los documentales de la posdictadura argentina y cuestiona la utilidad de este concepto teórico. Sarlo concluye que el vacío, la incertidumbre y la frustración que solemos encontrar en las reconstrucciones de la memoria de la dictadura argentina, no se deben tanto a la posmemoria sino al ocultamiento de los hechos por parte de los perpetradores (Sarlo, 2006: 157). Sucede algo parecido con los discursos posmemoriales en el contexto español, donde además la política de desmemoria de la transición no ha permitido recordar a las víctimas de la represión franquista. De hecho, Sebastiaan Faber advierte de las limitaciones que tiene la aplicación de la teoría de la posmemoria al caso español porque la memoria de la guerra civil tiene un fuerte componente político y en la actualidad todavía hay controversias sobre la necesidad de recordar, algo que es impensable en la memoria del Holocausto (Faber, 2018: 177). En el presente artículo uso la noción de posmemoria en sentido amplio, como transmisión transgeneracional de la memoria del franquismo, es decir, la relación de los descendientes “con las experiencias que ‘recuerdan’ a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron” (Hirsch, 2015: 19).

de *Entre el dictador i jo* la labor de reconstrucción de las memorias de la guerra y el franquismo llevada a cabo por los descendientes de los protagonistas a partir de relatos, imágenes y objetos procedentes del entorno familiar: *Muerte en el Valle* (C. Hardt, 1996); *La memoria interior* (M. Ruido, 2002); *Retrato* (C. R. Carmona, 2004); *Nedar* (C. Subirana, 2008); *Bucarest, la memòria perduda* (A. Soler, 2008); *La mare que els va parir* (I. Jiménez Neira, 2008); *Le Mur des Oubliés* (J. Gordillo, 2008); *Family Strip* (L. Miñarro, 2009); *Una cullera a la butxaca* (M. Ibars, 2010); *Memorias, norias y fábricas de lejía* (M. Zafra, 2011); *Pepe el andaluz* (A. Alvarado y C. Barquero, 2012); *Cartas a María* (M. García Ribot, 2015); *África 815* (P. Monsell, 2014); *Fugir de l'oblit* (A. Moreno, 2016) y *La cigüeña de Burgos* (J. Conill, 2020).<sup>2</sup>

El modo performativo del documental, según la definición de Bill Nichols, no explica simplemente el mundo histórico por medio de la prueba o evidencia, sino que introduce la participación subjetiva y emocional del director, aportando así “added emphasis to the subjective qualities of experience and memory that depart from factual recounting” (Nichols, 2001: 131).<sup>3</sup> Por su parte, Michael Renov describe la etnografía doméstica como una práctica autobiográfica suplementaria en la que el director recurre a los miembros de su familia para comprender quién es, así como para hablarnos de su sociedad y su cultura (Renov, 1999: 141). La vinculación íntima del director con lo filmado y la conexión de lo familiar con lo colectivo, hacen que el documental performativo, y particularmente la etnografía doméstica, sea una fórmula apropiada para las expresiones de la generación de la posmemoria en las cuales es fundamental la autoexploración a través de las propias historias familiares. Laia Quílez ha propuesto que *Haciendo memoria* ejemplifica la reapropiación y resignificación crítica del material de archivo familiar que se lleva a cabo en los documentales de la guerra civil y el franquismo de la generación de los nietos (Quílez, 2013: 390-391). Se trata de un documental de remontaje de pelícu-

2 Hay algunas películas fronterizas como *Mujeres a pie de guerra* (2003), donde en cierto modo, la directora Susana Koska explora sus propias raíces familiares, ya que su tía Rosa Díaz es uno de los testimonios del documental para hablar de su exilio. Algo parecido pasa en *En reraguarda* (2006) porque la realizadora Marta Vergonyós Cabratosta estructura los testimonios de trece mujeres que han vivido conflictos bélicos en diferentes países junto con el relato oral de su abuela sobre la experiencia de las mujeres en áreas rurales de España durante la guerra civil. Igualmente, en *La isla de Chelo* (2008) una de las realizadoras, Odette Martínez-Maler, es hija del ex guerrillero leonés Quico Martínez López, antiguo amigo de la protagonista del documental Consuelo Rodríguez, “Chelo”, quien fue enlace de la Federación de Guerrillas de León y Galicia, estuvo encarcelada en varias ocasiones y se exilió a Francia.

3 En *Representing Reality* (1991) Nichols clasifica los documentales según los diferentes modos de representación: el expositivo, de observación, participativo y reflexivo. Posteriormente, en *Blurred Boundaries* (1994), reconoce que las fronteras entre los diferentes modos o subgéneros son difusas y estos pueden encontrarse mezclados en un mismo documental. Además, incorpora la modalidad performativa que enfatiza las cualidades expresivas a la vez que se orienta hacia el mundo histórico, es decir, la realidad observable pasa por el filtro del estado de ánimo, la intimidad y la afectividad del cineasta (Nichols, 1994: 97-98).

las domésticas que Ruesga reinterpreta para indagar en su identidad personal y en las impresiones subjetivas que activa la memoria material. El énfasis del documental performativo en la dimensión subjetiva y afectiva suscita una mayor complejidad de las relaciones entre el sujeto y el objeto. Jo Labanyi plantea que el giro afectivo en los estudios culturales nos permite considerar los textos como prácticas culturales más allá de lo que representan, como “things that do things”, cosas que tienen la capacidad de afectarnos o conmovernos (Labanyi, 2010: 232). Como veremos, *Haciendo memoria* pone en primer plano la agencialidad y las cualidades afectivas del cine doméstico y de los lugares de memoria como objetos materiales, es decir, nos acerca a su materialidad y a las prácticas que generan vinculadas a las emociones. Asimismo, el archivo familiar se convierte en un documento al ser abordado como un medio de transmisión histórica que no es solamente relevante para la memoria individual o privada, sino también para la colectiva.

## USO DEL VÍDEO DOMÉSTICO COMO DOCUMENTO PARA RECORDAR

Según Efrén Cuevas, estamos asistiendo a un auge global de la apropiación del cine doméstico en el documental contemporáneo no solo como apoyo visual, sino como documento histórico: “El interés por la cultura popular y por el estudio de lo cotidiano está provocando como consecuencia un nuevo interés por el cine doméstico, en tanto retrato fílmico de lo cotidiano o como crónica socio-histórica alternativa a los grandes relatos” (Cuevas, 2010: 123-124).<sup>4</sup> Mientras en el ámbito televisivo el cine casero cumple la función de mostrar momentos históricos o aspectos sociológicos, en el documental performativo también es empleado con fines expresivos, a menudo para poner de manifiesto la hipocresía de la felicidad doméstica. Sandra Ruesga edita unas conversaciones telefónicas con sus padres con unos fragmentos en cámara doméstica de Súper 8 y de video Hi8, en los que se ven escenas de un bautizo, una fiesta de cumpleaños, excursiones, visitas turísticas y vacaciones en el campo y en la playa.<sup>5</sup> Destacan los rostros sonrientes y momentos felices que transmiten la ausencia de conflicto mientras la familia visita el Valle de los Caídos, que albergaba los restos de Franco, y el cerro de San Cristóbal, donde se encontraba el monumento al falangista Onésimo Redondo. Por medio

4 En España encontramos varios documentales realizados enteramente a partir del remontaje de cine doméstico, por ejemplo, *Un instante en la vida ajena* (J. L. López Linares y J. Rioyo, 2004), *Barcelona, abans que el temps ho esborri* (M. Ros, 2010), *Vikingland* (X. Chirro, 2011), *Memorias, norias y fábricas de lejía* y *El recolector de recuerdos* (M. Zafra, 2011) y *My Mexican Bretzel* (N. Giménez, 2019).

5 Ruesga grabó una llamada a su madre y otra a su padre, por separado, y utilizó algunos extractos de estas conversaciones para el documental. En cuanto a las películas de Súper 8, empleó los Hi8 del telecinado casero que hizo su padre, que incluían la música y los comentarios grabados por él. Pero en *Haciendo memoria* solo se mantiene el audio original del fragmento del cerro de San Cristóbal. Información proporcionada por Sandra Ruesga en un correo electrónico personal enviado el 31 de mayo de 2021.

de la estrategia del montaje de la banda visual y la de sonido, Ruesga crea un contraste entre los vídeos originales y el discurso oral que denuncia la despolitización y el silencio en torno a la represión franquista.

El padre de la cineasta realizó estas grabaciones sin una intencionalidad más allá de las convenciones del género del cine doméstico, en el que abundan escenas familiares estereotipadas (rituales ceremoniales, vacaciones, eventos triviales). Pero este objeto de la vida cotidiana de gentes comunes resulta especialmente relevante para la historia visual de la transición. En este sentido, *Haciendo memoria* es el testimonio de un *Zeigeist* o espíritu de época, el contexto sociológico y cultural del momento en que las grabaciones fueron realizadas. Para Odin, el metraje doméstico es “cualquier film (o vídeo) realizado por un miembro de la familia sobre personajes, acontecimientos u objetos vinculados de algún modo a la historia de esa familia y de uso prioritario para sus miembros” (Odin, 2008: 199). Por tanto, tiene un carácter privado, y son los familiares y personas próximas quienes lo ven y lo dotan de un significado. No obstante, pierde esta función original al ser remontado posteriormente por quienes descubren su dimensión de documento de fenómenos históricos y sociales. En un principio, las películas usadas en *Haciendo memoria* no tienen un valor informativo ajeno a la esfera privada, pero Ruesga explota la propia mirada subjetiva que contienen y las edita sin seguir un orden cronológico a partir de las preguntas centrales que ella hace ahora como adulta: por qué la familia visitaba los lugares de memoria franquista, cómo afectó a los padres la dictadura y por qué no les hablaron a sus hijos sobre este asunto. Las respuestas de los padres aportan el contexto y reproducen algunas ideas compartidas por un amplio sector de la población desde el tardofranquismo: los monumentos franquistas no tienen un significado político, el pasado no debe afectar al presente y durante la dictadura había paz social.

En *Haciendo memoria* se generan significados nuevos mediante los tres diferentes modos de incorporar material doméstico en el documental autobiográfico que Efrén Cuevas (2013) distingue a partir de la clasificación de Rebecca Swender: naturalización, contradicción e historización. En primer lugar, los vídeos grabados en el Valle de los Caídos y en el cerro de San Cristóbal sirven a la directora como apoyo visual a lo que nos quiere relatar: que sus padres la llevaban a lugares de memoria franquista para recreo y ocio, y nunca han mostrado un disenso firme con la dictadura. Podemos inferir que domina la naturalización del discurso porque las imágenes seleccionadas refuerzan las ideas que transmiten los fragmentos de la conversación de Ruesga con sus padres. En segundo lugar, este uso del material existente también sigue el modelo de la contradicción que crea un contraste con los eventos traumáticos del pasado comunicados por la voz en off. Por ejemplo, en la entrevista yuxtapuesta a las imágenes de los juegos en la playa, la madre de la cineasta afirma que había rumores de torturas a presos, lo cual

desestabiliza la intencionalidad original de las películas. Por último, en el documental se construye una microhistoria de gente corriente que difiere de la historia oficialista, así que se recurre a las grabaciones familiares como fuente de documentación histórica, como testimonio del *ethos* de la época y la mentalidad de gran parte de la generación de los hijos de la guerra.

La página de créditos inicial de *Haciendo memoria* es el ruido de la proyección de Súper 8 que incorpora la directora, seguido de la grabación que hizo su padre con la pizarra magnética de cartelas y el sonido de un teléfono fijo alámbrico, con lo cual se introduce al espectador en el mundo de lo analógico. El propio grano de las cintas caseras de Súper 8 se vincula con el recuerdo nostálgico y el apego por la materialidad de la vieja tecnología que está en proceso de desaparición. Esta fascinación por la tecnología arcaica es muy común en la generación de cineastas que se han formado en la producción audiovisual cuando ya es completamente digital. Laura Marks indica que muchos trabajos intentan recuperar melancólicamente el cuerpo analógico motivados por una “analogue nostalgia”, que es la afición por la cualidad física e indexical de la imagen y el sonido: “a retrospective fondness for the ‘problems’ of decay and generational loss that analogue video posed” (Marks, 2002: 152). En *Haciendo memoria* permea esta nostalgia por el cine analógico y su vínculo fotoquímico físico con la realidad tangible, ya que Ruesga no solo recicla las viejas filmaciones caseras, sino que también imita y explota la estética análoga para evocar la experiencia de las cualidades táctiles y sensoriales del objeto material del pasado. Según Marks el carácter háptico se encuentra en las imágenes granuladas, el formato de video casero imperfecto, la combinación del sonido, el montaje, etc., que generan una percepción sensorial y evocan memorias más allá del campo de visión (Marks, 2000: 172). Así pues, el tratamiento que le da la cineasta a la materialidad del cine doméstico invita a una mirada háptica que toca, envuelve corporalmente, frente a una mirada óptica que privilegia la representatividad de la imagen.

En la primera imagen de Súper 8 Ruesga hace coincidir hábilmente su voz extradiégética de adulta con el movimiento de labios de ella de niña pronunciando “hola” y saludando a la cámara. Con este recurso se posiciona en el documental en primera persona y añade una capa de significado a las películas domésticas apostando por el testimonio oral de los protagonistas en vez de la voz omnisciente del documental expositivo. Esta resignificación de las grabaciones originales se observa especialmente en los fragmentos en que la realizadora explora sus contradicciones. Por ejemplo, cuando su madre habla de cómo sufrió el abuelo comunista en la guerra civil, se ven imágenes del abuelo alegre en una comida familiar y paseando por un parque con su mujer. La función del género nunca es registrar acontecimientos traumáticos como los que revela la madre de la directora, por eso, en *Haciendo memoria* se crea un contraste entre la banda visual con

celebraciones y actividades lúdicas, y la banda sonora asincrónica sobre la guerra y la dictadura. Las preguntas de la directora originan unas reflexiones diferentes a las que convencionalmente tienen lugar durante el visionado familiar. Los padres de Ruesga expresan verbalmente el mismo mensaje acríptico y despolitizado que vemos en la banda visual con el habitual carácter celebratorio del cine doméstico, así pues se pone de manifiesto que hay cierta continuidad con el pasado de la dictadura. Aunque también se puede interpretar su actitud como un modo de supervivencia y de evasión refugiándose en la esfera familiar. El metraje que hace más explícito este fenómeno es el de El Valle de los Caídos y el cerro de San Cristóbal por su valor testimonial de la época, ya que combina lo privado del cine casero con la dimensión social y pública de los monumentos y memoriales.

## LOS ESPACIOS MONUMENTALES DE MEMORIA FRANQUISTA

Al inicio del documental Ruesga le pide a su padre que le ayude a recordar mientras se muestran unas imágenes de momentos familiares aleatorios. Sin ninguna transición se pasa a unas grabaciones realizadas en los años ochenta en la cruz monumental del Valle de los Caídos, y la directora pregunta por qué iban donde estaba enterrado Franco. Las imágenes registradas por el padre muestran barridos y zooms de un plano contrapicado de la cruz, un plano general de la madre y los dos hermanos en la explanada y de la escultura de la Piedad de Juan de Ávalos. En el estilo de grabación del conjunto monumental se adivina el interés del padre por el supuesto valor artístico e histórico de la obra que coincide con sus afirmaciones actuales: “Lo que no puedes hacer es quemar la historia y olvidarla e ignorarla. Esto es historia. Está Franco o como si está el mismísimo Mao Tse Tung o el diablo mismo. Si ha formado parte de la historia, es historia y ya está, sea quien sea” (01:33-01:48). La madre también justifica estas visitas equiparando al dictador con cualquier gran personaje histórico: “Nosotros nada más que ir a la tumba de Franco. A mí que fuera de Franco, como si me hubiesen dicho que era la tumba del rey” (01:54-02:03). Mientras ellos demuestran tener fe en las grandes narrativas de personajes y eventos históricos, Ruesga en su documental reconstruye la historia vista “desde abajo” o la microhistoria familiar. Es decir, para hablar de Franco recurre a unas grabaciones domésticas que imprimen lo social de la vida cotidiana. Esta práctica documental está relacionada con el creciente interés por lo cotidiano y la cultura popular que ha tenido lugar en las últimas décadas en el campo de la sociología y de la historiografía, ya que el cambio en la escala de observación en la microhistoria nos ayuda a comprender un periodo o lugar (Cuevas, 2007: 8-9).

El conjunto arquitectónico del Valle de los Caídos es un monumento conmemorativo de la victoria en la guerra civil y de mártires de la Cruzada, cuya basílica alberga el

sepulcro de Primo de Rivera y, hasta recientemente, también el de Franco.<sup>6</sup> El grandioso mausoleo está hecho de hormigón, cemento, mármol y granito, y tiene influencias del estilo renacentista clásico del pasado imperial español y de la arquitectura nazi de Albert Speer. Su construcción se llevó a cabo entre 1940 y 1959, y costó más de un millón de pesetas al Estado en los años de la regresión económica de la posguerra. Miles de víctimas anónimas de la represión fueron trasladadas desde fosas y cementerios de España para ser depositadas allí sin autorización de sus familiares. Además, alrededor de 20.000 prisioneros de guerra republicanos fueron explotados mediante trabajos forzados para su construcción bajo las normas de redención de penas. En los noticieros del No-Do 204 A de 1946 y 256 B de 1947,<sup>7</sup> vemos una imagen celebratoria de Franco visitando las obras que contrasta con las malas condiciones en que se encontraban los trabajadores y presos políticos.

[en el número 204A] un plano de éstos desmiente rotundamente las palabras del narrador: en los rostros de estos trabajadores pobremente ataviados se lee estupor, no ya ajeno, sino, me atrevería a decir, sorprendentemente contrario al contenido de la locución. Es como si la imagen incrustara una queja, un mentís al discurso que ensalza este mausoleo, erigido con el esfuerzo de prisioneros políticos. (Tranche y Sánchez-Biosca, 2000: 503)

El documental *Después de... (No se os puede dejar solos)* (1981) de los hermanos Cecilia y José Juan Bartolomé hace una crónica de las tensiones sociales durante la transición y dedica un fragmento a “los que añoran el pasado”, que está rodado en el monumento Valle de los Caídos durante la conmemoración del 20N de 1980. Después de una panorámica de Cuelgamuros con la icónica cruz, la cámara enfoca el desfile de falangistas ondeando banderas de España. Los subtítulos “la otra cara del descontento” introducen una serie de entrevistas a los asistentes de aquel evento que ponen de manifiesto la agitación franquista que había. Además, estas secuencias atestiguan que terminada la

6 En 2017 el Congreso, con Mariano Rajoy de presidente, aprobó la iniciativa del PSOE de reformar la Ley de Memoria Histórica del Gobierno de Zapatero para prohibir que reposen en el Valle de los Caídos los restos de quienes no fueron víctimas de la guerra civil. El 15 de febrero de 2019 el Gobierno aprobó la orden de retirar del mausoleo de Cuelgamuros los restos de Franco, medida que llevó a cabo el Ejecutivo de Pedro Sánchez el 24 de octubre del mismo año. La resignificación del monumento y el traslado de la tumba de Primo de Rivera siguen pendientes, aunque están incluidos en la PNL de 2017. El 15 de septiembre de 2020 el Gobierno de coalición PSOE y Unidas Podemos aprobó el anteproyecto de la nueva Ley de Memoria Democrática que incluye la resignificación del Valle de los Caídos, además de otras medidas. Noticia disponible en línea: <[https://www.eldiario.es/sociedad/gobierno-presenta-nueva-ley-memoria-historica-hara-responsable-exhumacion-fosas-anula-sentencias-franquistas\\_1\\_6221972.html](https://www.eldiario.es/sociedad/gobierno-presenta-nueva-ley-memoria-historica-hara-responsable-exhumacion-fosas-anula-sentencias-franquistas_1_6221972.html)>.

7 Archivo de la Filmoteca Nacional disponible en línea: <<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-256/1467421/>>.

dictadura este monumento todavía ensalza la memoria del dictador y sus políticas de venganza, frente a la idea falsa de que es un lugar turístico y de recreo, o un espacio de memoria que interpela tanto a los descendientes de republicanos como de nacionales.

Sandra Ruesga recontextualiza y amplía el significado de las grabaciones familiares en el mausoleo que en un principio eran inocentes y aproblemáticas. La desestabilización del archivo original proviene del descontento que expresa la cineasta ante la reacción de sus padres que habían sido socializados durante la década de los 60. Esta etapa se caracterizó por el aperturismo, el lavado de imagen de la dictadura, la desinformación y la transformación de la sociedad española en una de consumo de masas. El canal informativo del régimen No-Do (1943-1981) había dominado las representaciones del Valle de los Caídos durante los años de juventud de los padres de Ruesga. Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca (2000) han estudiado cómo los reportajes del No-Do dedicados al Valle de los Caídos ilustran las técnicas empleadas para imponer la versión de los vencedores sobre el pasado reciente. Los sucesivos noticieros registran la construcción del recinto, la exhumación y el entierro de José Antonio Primo de Rivera, los sucesivos aniversarios de su muerte, las visitas de personalidades ilustres y autoridades, la inauguración del funicular y sala de viajeros, y el entierro de Franco.<sup>8</sup> El número 848 A del 6 de abril de 1959 ("XX Aniversario de la Victoria. Inauguración del Valle de los Caídos"), retrasmite unas imágenes aéreas de Cuelgamuros, un plano de los helicópteros que filman, y planos en contrapicado de la cruz y la Piedad. La inauguración junto con el número 848 B ("Eterno reposo"), sobre la exhumación de los restos de Primo de Rivera, revela una filmación y un montaje que espectacularizan la monumentalidad del Valle de los Caídos imitando los recursos técnicos de las películas propagandísticas de Leni Riefenstahl para el régimen fascista de Hitler (Tranche y Sánchez-Biosca, 2000: 509-510).

El Valle de los Caídos es un espacio de memoria que encarna las contradicciones de la dictadura surgidas a raíz del cambio en su discurso ideológico desde la posguerra al tardofranquismo, ya que el mausoleo tardó casi veinte años en estar terminado. En 1959 el discurso oficial del régimen había sustituido la retórica de la Cruzada y la venganza por la de la paz y la reconciliación con el vencido. Además, se buscó neutralizar la carga política del monumento con la inhumación y el traslado de combatientes republicanos. Así pues, el ideario y la estética fascista de su diseño quedaron obsoletos: "el Valle de los Caídos está aquejado del mismo anacronismo que percibimos en los discursos que Franco pronunció en los años sesenta: ideas fijas, nula evolución, martilleo constante, pero ello en paralelo a la emergencia –en los mismos discursos– de ecos tecnócratas"

<sup>8</sup> Las realizaciones en torno al Valle de los Caídos aparecen en el número 256 B, año V; 354 B, año VII; 458 B, año IX; 516 A, año X; 542 B, año X; 593 B, año XII; 598 A, año XII; 752 A, año XV; etc. Véase el Archivo histórico del No-Do en la web oficial de RTVE.es: <<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/>>.

(Tranche y Sánchez-Biosca, 2000: 511).

El docudrama *El Valle de los Caídos* (1964), dirigido por Andrew Marton y escrito por Jim Bishop, sirvió para promocionar la conmemoración de los XXV Años de Paz de 1964 y formó parte de la “Operación Propaganda Exterior”, programa iniciado en 1960 que tenía el objetivo de transmitir al exterior una imagen moderna y pacificada de la España franquista. Tanto esta película como los reportajes del No-Do de la etapa desarrollista, tienden a enfatizar la retórica de paz y la concordia en torno al mausoleo, a la vez que diluyen la memoria de la guerra. Los medios controlados por el régimen, que combinaban desinformación y entretenimiento, tuvieron gran repercusión en la población y funcionaron como catalizadores de la óptica sobre la dictadura que tienen los padres de Ruesga en *Haciendo memoria*. La respuesta del padre a por qué visitaban el Valle de los Caídos –“si hemos ido alguna vez es porque lo teníamos ahí al lado e íbamos de excursión” (01:18-01:24)–, desvela la ideología compartida por muchos españoles de la generación de los hijos de la guerra, una nueva clase media urbana que creció bajo las últimas décadas del franquismo y que iba a protagonizar la transición democrática.

La desmemoria fue el resultado sociológico y cultural del proyecto de cosmética organizado por el Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, las reformas aperturistas, el crecimiento económico y la mesocratización. Como plantean Helen Graham y Jo Labanyi, durante los años sesenta “The Francoist political elite had correctly perceived the socially and politically pacificatory function of ‘things’ (consumer products), but some had also erroneously assumed this could be channelled to stabilize Francoism’s authoritarian cultural project in perpetuity” (Graham y Labanyi, 1995: 17). La prosperidad material y la integración de España al sistema económico global repercutieron en la oposición de la sociedad civil a las estructuras políticas rígidas y anacrónicas del régimen. En *Haciendo memoria* la madre de Ruesga declara que ella solamente percibía la falta de libertad en la censura de los besos en el cine. Esto nos remite a la incoherencia de que una sociedad de consumo y en contacto con el turismo extranjero todavía experimentara la represión en el ámbito sexual por la prohibición basada en los valores morales de la Iglesia.

En los reportajes del No-Do de los sesenta y setenta, el Valle de los Caídos se empieza a proyectar como un espacio de concordia y un enclave turístico. Entre los temas recurrentes que aparecen en el noticiero están las visitas de diplomáticos, presidentes y ministros de otros países que recorren el monumento otorgándole un interés turístico más que ideológico. La transformación de este lugar de memoria de los vencedores en una atracción turística, se observa especialmente en el número 1.260 B de 1967, que registra la visita del canciller Adenauer, y en el número 1.163 A de 1965, que retransmite la visita de un equipo de jugadores de fútbol de Moscú quienes también van a una corrida de

toros. Hasta que en el número 1.697 B de 1975 se apunta explícitamente a la orientación del monumento al turismo de la población española, ya que se anuncia la inauguración de la sala de viajeros y el funicular que conecta la explanada de la Lonja con la base de la cruz. Por tanto, se promueve una imagen de ocio y diversión de aquel icono de la dictadura como la que transmiten los videos caseros de la familia de Ruesga a principios de los noventa.

*Haciendo memoria* termina con unas grabaciones de 1978 en el cerro de San Cristóbal, donde estaba el monumento en honor al líder fascista de la Falange vallisoletana, Onésimo Redondo.<sup>9</sup> Este monumento fue inaugurado en 1961 en la conmemoración de los veinticinco años de la muerte de Redondo. En 2016 los elementos de hormigón se demolieron y el conjunto escultórico fue trasladado al Centro Documental de la Memoria Histórica en Salamanca. Esta obra diseñada por Manuel Ramos González y Jesús Vaquero tenía unos 31 metros y estaba formada por las esculturas de Redondo y un grupo de cuatro hombres (un militar, un estudiante, un campesino y un obrero), dos estructuras verticales de hormigón y, en el centro, el yugo y las flechas. Es uno de los recordatorios vinculados a la memoria de la Falange y contiene una carga simbólica únicamente militar, pero no religiosa como el Valle de los Caídos. Su inauguración quedó registrada en el número del No-Do 969 C de 1961 (“El corazón de Castilla”), no obstante, dado el cambio de rumbo de la dictadura en aquellos años, el monumento perdió interés porque ensalza la guerra civil como una proeza militar y a sus héroes: “Si los primeros años del No-Do parecen vivir casi exclusivamente, en lo que a política nacional se refiere, del recordatorio y la ritualización de la guerra, a partir de los años sesenta, y sin explícita contradicción con lo anterior, la atención preferente se desplaza al presente, restando brío a las rememoraciones del pasado” (Tranche y Biosca-Sánchez, 2000: 454).

La grabación de 1978 en el cerro de San Cristóbal tiene un mayor grado de mediación porque el padre de Ruesga usa la cámara lenta, superpone a las imágenes la canción “¿Dónde están tus ojos negros?” de Santabarbara y realiza movimientos de cámara para crear un efecto artístico. Además, el padre de Ruesga justifica la filmación en ese espacio conmemorativo falangista por razones puramente estéticas, lo cual refleja su afición por el cine y por filmar que la hija ha heredado.

<sup>9</sup> Paul Preston en el ensayo biográfico *Palomas en la guerra. Cinco mujeres marcadas por el enfrentamiento bélico* (2004) narra la vida de Mercedes Sanz-Bachiller, donde encontramos algunos detalles de la vida política de su esposo, Onésimo Redondo: fundó las Juntas Castellanas de Actuación Hispánica (JCAH), colaboró en la creación de las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista (JONS), que se fusionó con Falange Española, y destacó por su defensa de la violencia y del antisemitismo derivado del nacionalismo castellano del siglo XV. Además, Redondo, conocido como el Caudillo de Castilla, alentó la insurrección armada y entrenó a grupos paramilitares para el levantamiento contra la República en Valladolid. Aunque se lo consideró un héroe y mártir de la guerra civil, su esposa afirmó que fue asesinado por miembros de su propio bando.

Eso es más fácil de explicar. Se domina desde allí pues toda la planicie castellana centralizada en Valladolid. Yo me acuerdo perfectamente de ti de pequeña que subimos en una ocasión y creo recordar que era con la canción “¿Dónde están tus ojos negros?” Y además que lo saqué en cámara lenta, de modo que ibas corriendo y tal, y sacando todos los paisajes de alrededor. (06:44-07:12)

Por sus afirmaciones, parece ignorar que el cerro estaba coronado por el monumento fascista, pero el protagonismo que cobra en las imágenes contradice su testimonio. En el primer fragmento se enfoca a Ruesga-niña sentada en el suelo, después se abre zoom hasta que aparece en el encuadre el monumento de fondo y, sucesivamente, mediante una panorámica vertical, se pasa a encuadrar en contrapicado únicamente la obra fascista. A continuación, en un plano picado aparece Ruesga dirigiéndose hacia la cámara que se desplaza dejando paso a una panorámica del paisaje de la planicie de Valladolid. La retórica audiovisual de estos planos establece un paralelismo entre el monumento y el paisaje por su valor estético que los hace dignos de ser registrados. Además, el empleo de la cámara lenta y la música extradiegética apuntan a un dominio técnico, artisticidad y voluntad expresiva que son características propias del cine profesional, y que en un principio no formarían parte de la naturaleza de los productos del cine doméstico. La banda sonora de esta película de Súper 8 es la canción de 1976 de Santabárbara, un grupo que practicaba el estilo musical de la balada melódica de rock pop y que gozó de un gran éxito comercial en la España del momento. Esta música simboliza la integración de España a la cultura popular y comercial de la Europa occidental, así que involuntariamente se crea un desajuste y un contraste irónico entre esta balada y el icono del ensalzamiento épico y militar del franquismo de los años cuarenta.

Ruesga desaprueba la actitud reificadora del padre que la usó como parte de un decorado de memoria del fascismo español. Como sugiere Fred Camper, en el cine doméstico los niños son grabados generalmente desde la perspectiva dominante del adulto, que históricamente ha sido el padre de familia: “the children of home movies are seen by the camera/parent not as human beings, but as objects and images, as appearances to be preserved rather than as whole persons with their own independent psyches” (Camper, 1986: 11). Además de cuestionar la postura del padre en el comentario en off, Ruesga transmite su malestar por medio de la música distorsionada superpuesta a las imágenes en las que ella se acerca a su padre en cámara lenta. Ella explica que, de todo el documental, solamente conservó el audio original de esta escena que su padre grabó en el Súper 8 y que emitía la cadena de música del salón dando como resultado un sonido lejano y con eco. Primero el padre grababa la pista de audio en el material y después ralentizaba la imagen, por eso, a la cámara lenta le acompañó el ralentizado del sonido creando el

efecto de distorsión.<sup>10</sup> Esta alteración del material original recuerda a la estrategia usada por Basilio Martín Patino en el documental *Caudillo* (1973), donde aparece Franco firmando documentos a cámara lenta con la música del himno nacional ralentizada para transmitir la idea de España deformada bajo el control del dictador. No obstante, en *Haciendo memoria* el aprovechamiento del efecto de sonido distorsionado también nos remite a la fascinación en la época digital por lo analógico, por las cualidades estéticas e indexicales de la imagen y del sonido de Súper 8, dañados por el paso del tiempo. En las imágenes del cerro de San Cristóbal el sonido antiguo imperfecto transmite la impresión de deterioro del material y la experiencia encarnada de estar ante un producto del pasado. Esta evocación de la memoria a través de la materialidad del cine doméstico enfatiza la presencia del objeto material: “While optical perception privileges the representational power of image, haptic perception privileges the material presence of the image” (Marks, 2000: 162-163). Además, en las otras partes del documental se añade un efecto de sonido de Súper 8 como fondo de las conversaciones telefónicas. Por tanto, las cualidades táctiles de las imágenes color sepia granuladas y la banda de sonido crean una atmósfera háptica que acerca al sujeto espectral a la fisicalidad de las películas caseras y de los monumentos de la memoria franquista.

## LAS CELEBRACIONES Y VACACIONES FAMILIARES

En el periodo de la transición el recuerdo de la guerra civil y el miedo a los altos niveles de agitación, que se ven en las entrevistas de los documentales de los hermanos Bartolomé, hicieron que la institucionalización y el proceso pactista sustituyeran la movilización política: “el mantenimiento de la paz –o evitar que se produjera una guerra– siguió siendo el principal valor político de los españoles” (Rodríguez Barreira, 2018: 201). En *Haciendo memoria* la madre de Ruesga expresa complacencia con el orden político establecido de la dictadura apelando al pacifismo: “Nosotros siempre hemos tenido trabajo, siempre hemos tenido una vida pacífica, nunca hemos tenido ningún tropiezo con nadie” (03:50-03:56). Conviene recordar que durante la posguerra la denuncia de españoles corrientes fue un mecanismo para detener y enjuiciar a republicanos sin necesidad de corroboración, de modo que “la labor de legitimar el franquismo y la construcción de su comunidad brutal fue calando en la sociedad española” (Graham, 2018: 113). A continuación, en el documental vemos un ejemplo del uso contrastivo del archivo familiar con el montaje de imágenes donde se ve a Ruesga de niña y su madre en la playa con la conversación sobre las torturas a los insurgentes.

<sup>10</sup> Información proporcionada por Sandra Ruesga en un correo electrónico enviado el 31 de mayo de 2021.

Madre: - Se oían muchas cosas. Se oía que maltrataban a la gente cuando la cogían, a los presos, les torturaban.

Ruesga: - ¿Y eso te parece normal?

Madre: - Pues mira, nunca me ha parecido ni normal ni anormal, pero como no he vivido ninguna sensación de esas, solo han sido rumores para mí.

Ruesga: - Bueno pero ahora ya sabes que no son solo rumores.

Madre: - ¿Y qué voy a hacer?

Ruesga: - Bueno, pues no sé, opinar algo.

Madre: - Pues oye, que estaba mal, si han hecho esto estaba mal. Pero como yo ya no tengo ninguna opción, ¿qué voy a hacer? ¿ponerme a llorar? (04:16-04:52)

Hay una serie de primeros planos de la madre manifestando ternura por la bebé, mientras en la conversación actual Ruesga le reprocha su actitud escapista e insolidaria con las víctimas antifranquistas. Seguidamente se incluye una anécdota familiar que demuestra la falta de libertades formales que había cuando nació la directora en 1975. En medio del documental las cartelas provenientes del material original introducen el nuevo subtema en un tono irónico y lúdico: “Clan Ruesga / En / Bautizo / Estelar / Xandra” (04:57-05:08). Al video de la celebración católica del bautizo, se yuxtaponen las declaraciones de los padres de que no pudieron registrar el nombre que habían escogido, Alexandra, porque no era católico y tenía un origen ruso. Durante la Segunda República se aceptaban nombres que expresaban “los conceptos políticos que informan las modernas democracias, como el de Libertad, el mismo de Democracia”.<sup>11</sup> Además, el fervor político hizo que algunos comunistas pusieran nombres rusos a sus hijos incluyendo Lenin y Stalin. Desde los años veinte la Unión Soviética se convirtió en un icono de la modernidad tecnológica y cultural para los sectores progresistas y liberales de la sociedad debido a la falta de modelos españoles a los que recurrir (Graham, 2018: 56-57). Pero desde 1939 hasta 1977 se prohibieron todos los nombres que no estuvieran en el Santoral de la Iglesia católica, además, tenían que ser en castellano, lo cual también afectaba a las lenguas regionales de la península.<sup>12</sup> Así pues, el metraje ritualizado y estereotipado adquiere una dimensión histórica en *Haciendo memoria*, porque documenta una de las formas de reeducación y censura del Estado franquista.

A partir de los setenta las familias de clase media españolas pasan progresivamente a tener un mayor poder adquisitivo y acceso tecnológico; se comercializan las cámaras de vídeo como un producto más de la sociedad de consumo y proliferan los vídeos caseros que registran momentos de ocio, vacaciones y viajes. La familia en *Haciendo memoria*

<sup>11</sup> Orden del Ministerio de Justicia de 14 de mayo de 1932, publicado en Gaceta de Madrid, número 141.

<sup>12</sup> Orden del Ministerio de Justicia de 18 de mayo de 1938, publicado en el BOE, número 577 de 28/5.

aparece en la playa saltando en una colchoneta y en el campo disfrutando del recreo con amigos mientras los niños pequeños están sentados dentro del coche, símbolo de la incorporación del viaje por placer en las familias. Estos fragmentos apelan al estado de bienestar capitalista y a la sociedad de consumo, y la cineasta los emplea para articular el discurso sobre la complicidad de la población con la dictadura. Desde finales de los sesenta España entra en el proceso global del capitalismo postindustrial: “el crecimiento económico, el triunfo de los nuevos valores y el ocio fueron utilizados, exitosamente, por la dictadura para generar aquiescencia y positividad política. Una estrategia con relativo éxito, ya que entre la mayoría de los españoles reinó el conformismo” (Rodríguez Barreira, 2018: 200-201). En *Haciendo memoria* padre e hija están en la playa saltando en una colchoneta mientras en la conversación el padre se justifica:

Yo no me arrepiento de no haberos dado una educación de lo que fue nuestro pasado más reciente, políticamente me refiero. Porque lo considerábamos una época desgraciada. Fue desgraciada para nuestros padres, para vuestros abuelos, y yo creo que nuestra generación lo que ha querido ha sido transmitir a vuestra generación cosas positivas, ya está. Así de sencillo. (05:44-06:14)

De modo que el padre remite a la desmemoria como método para no tener que afrontar las heridas traumáticas de sus padres que vivieron la guerra civil. Cuando afirma que querían transmitir cosas positivas a sus hijos, en el vídeo aparece en traje de baño enseñándole a su hija a saltar en la colchoneta. Esta imagen, al ser descontextualizada, adquiere un tono risible y transmite la idea que el ascenso social y disfrute parece haber alineado a su generación con los vencedores. Además, estas escenas retratan el boom turístico, la urbanización, el consumo y el ocio que fueron impulsores del nuevo discurso de legitimación franquista de la etapa desarrollista, denominada “dictablanda” por su suavización de las normas dictatoriales y su insistencia en la paz social. De modo que Ruesga edita estratégicamente el metraje de la playa para aludir al imaginario mesocrático de los españoles que se hicieron turistas homologables a los del mundo desarrollado experimentando un nuevo hedonismo que contribuyó a la desmemoria.

En la conversación superpuesta a las imágenes de los niños celebrando una fiesta de cumpleaños y de una comida de la familia extensa, cuando la madre habla sobre la orientación ideológica del abuelo, Ruesga expresa desconocimiento y sorpresa. Esta escena revela los silencios, la fragmentariedad y las contradicciones que caracterizan las narrativas de la memoria familiar traumática, ya que a veces incluso circulan versiones distintas de un mismo evento. Como plantea Annette Kuhn, “Family secrets are the other side of the family’s public face, of the stories families tell themselves, and the world, about themselves. Characters and happenings that do not slot neatly into the

flow of the family narrative are ruthlessly edited out” (Kuhn, 2002: 2). Como resultado de la omisión en el relato familiar de la actividad política del abuelo de la cineasta, la interpretación probablemente deformada de la madre es que sus motivaciones para ser comunista no eran políticas sino éticas:

Madre: - Tu abuelo era muy comunista, por lo menos de boquilla.

Ruesga: - Ah, eso sí que no lo sabía.

Madre: - ¿Qué no lo sabías? Tu abuelo ha sido siempre... ¿por qué? Porque le cogieron para la guerra y le tocó en la zona azul, entonces claro, pues vio todas las cosas que hicieron los azules contra los rojos. Si le hubiera tocado en la zona roja, pues hubiera visto las cosas que hubieran hecho los rojos contra los azules. (02:30-03:06)

Este discurso refleja la teoría de la equidistancia de los dos bandos que deslegitima al Gobierno democrático republicano situándolo en una posición de simetría con los sublevados. Esta forma de entender que los dos lados por igual cometieron atrocidades más allá de las causas políticas del conflicto se vincula al metarrelato sociológico que se configuró a partir del tardofranquismo, pero también a la coyuntura política de la transición, a la desideologización y las renunciaciones como el pacto de silencio y la amnistía de los participantes en los crímenes de la dictadura.

## CONCLUSIONES

En *Haciendo memoria* del cine casero de una familia corriente de clase media emana la complicidad con el franquismo de la mayoría silenciosa apolítica y conformista. Ruesga interpreta a posteriori estas grabaciones, las saca de su contexto original y las resemantiza mediante el montaje crítico de imagen y banda sonora. Estos recursos ya los encontramos en los documentales de contrapropaganda como *Caudillo* de Patino, la antítesis del retrato ensalzado de Franco. Pero la novedad aquí es que Ruesga se apropia de los filmes realizados dentro de su propia familia que documentan aspectos sociológicos de la vida cotidiana, a los cuales no tenemos acceso por medio de otras fuentes históricas. Como afirma Cuevas, los trabajos autobiográficos “presentan un enfoque cercano” y conectan de este modo con el público (Cuevas, 2010: 140). Además, para Odin, las filmaciones caseras tienen un gran potencial sugestivo por ser fácilmente reconocibles para la audiencia:

Una imagen de un film familiar, en la medida en que es una manifestación de todo un conjunto de imágenes análogas, posee una extraordinaria fuerza *ejemplificadora*. Cada imagen es una condensación, una *cristalización* de cientos, de miles de imágenes análogas. Basta con que el espectador sepa

que tiene delante una imagen de film familiar para que se imponga esta evidencia. No hay, seguramente, imágenes de reportaje que tengan tanta fuerza. (Odin, 2008: 203-204)

En *Haciendo memoria* la combinación del relato familiar y la crónica histórica es facilitada por el aprovechamiento que hace Ruesga de la relación de intimidad con sus padres para desenmascarar su asimilación de la visión oficial y mediática de la dictadura. Pero este documental también explora los valores y las prácticas compartidas de la generación de la directora. Jugando de nuevo con las identificaciones, Ruesga incorpora unas imágenes de ella de niña enfadada mirando a la cámara mientras en off le reprocha a su padre: “Lo que me extraña es que, vamos, que haya tenido que esperar tanto tiempo para darme cuenta”, a lo que él le responde: “Pues ya lo ves, yo no he tenido ningún interés en sacar adelante la historia. Si vosotros tampoco lo habéis tenido, pues el desinterés ha sido mutuo” (06:15-06:33). Este fragmento nos recuerda que en la etnografía doméstica la familia funciona como un espejo para indagar en la propia identidad personal del director y no solo para hacer una investigación histórica desinteresada.

For the domestic ethnographer, there is no fully outside position available. Blood ties effect linkages of shared memory, physical resemblance, temperament, and, of course, family-forged behavioral or attitudinal dysfunction toward which the artist –through her work– can fashion accommodation but no escape. (Renov, 1999: 142)

Cuando Ruesga realiza este cortometraje tiene treinta años y deduce que, hasta ese momento, su desconocimiento de la historia, falta de interés y tendencia a la inercia han sido configurados por la transmisión transgeneracional de la (des)memoria. El documental se cierra con las grabaciones estilizadas del cerro de San Cristóbal y una reflexión final:

Ruesga: - ¿O sea que para ti el símbolo en sí, el símbolo falangista no representa nada?

Padre: - No me dice nada.

Ruesga: - No te trae recuerdos de nada ni te importa nada.

Padre: - Nada, en absoluto.

Ruesga: - Pues eso me explica bastantes cosas de por qué no sé muchas cosas, la verdad. Pues nada, pues OK, muchas *thank yous*. (07:48-08:10)

Esta tensa conversación, en la que el padre reconoce que el símbolo falangista no tiene ningún significado para él lleva a Ruesga a concluir que ha heredado de sus padres el silenciamiento de la información que es propia de los regímenes totalitarios. En este sentido, desde finales del siglo XX muchos nietos de la guerra que no vivieron la dic-

tadura y la transición como adultos, se aproximan a estas etapas con inconformismo y distanciamiento crítico. De ahí que en *Haciendo memoria* unas filmaciones que en principio no suscitaban un interés más allá de la esfera privada, se conviertan en documentos valiosos. Como señala Odin, el cambio del “marco histórico de lectura” permite que unas imágenes cotidianas se llenen de un nuevo sentido que trasciende la esfera familiar (Odin, 2008: 204).

Como hemos visto, en este documental juega un papel importante el encuentro entre cultura material y (des)memoria. En las propias filmaciones del Valle de los Caídos y del cerro de San Cristóbal, predomina la distancia y la visualidad óptica vinculada al dominio que sitúa los monumentos como parte del paisaje y como un objeto separado del sujeto. Ni siquiera esos implacables mamotretos del franquismo y el falangismo son capaces de despertar emociones en los padres de la cineasta. Además del pacto colectivo de amnesia histórica, en el testimonio oral de los padres emergen de forma elusiva las rupturas, fisuras y vacíos que son sintomáticos de la represión de las memorias traumáticas dentro de la familia. En cambio, Ruesga en su trabajo de remontaje del archivo familiar apela al efecto emocional que provoca la cercanía física con el objeto del pasado, a la sensualidad háptica y al potencial que tiene la fisicalidad del cine doméstico antiguo y de los monumentos para evocar memorias y emociones, a pesar de las dificultades para recordar.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barrero, Juan, Ruesga, Sandra, Urquiza, Elia, Cuevas, Raúl, López, Guillén, y Rovira, Mònica (2005). *Entre el dictador i jo*. España: Estudi Playtime.
- Bartolomé, Cecilia y Bartolomé, José Juan (1981). *Después de... (No se os puede dejar solos)*. España: Producciones Cinematográficas Ales S.A.
- Camper, Fred. “Notes on Home Movies”. *Journal of Film and Video* 38 (1986): 9-14.
- Cendros, Teresa. “Pero ¿quién era Franco? Seis cineastas nacidos a partir de 1975 filman el des-concierto de su generación ante el dictador”. *ElPaís* (2005).
- Cuevas Álvarez, Efrén. “Home Movies as Personal Archives in Autobiographical Documentaries”. *Studies in Documentary Film* 7 (2013): 17-29. DOI: 10.1386/sdf.7.1.17\_1
- Cuevas Álvarez, Efrén (2010). “De vuelta a casa. Variaciones del documental realizado con cine doméstico”. Cuevas Álvarez, Efrén (ed.). *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio: 121-166.
- Cuevas Álvarez, Efrén. “Microhistorias fílmicas: el cine doméstico en el documental contemporáneo”. *Secuencias: revista de historia del cine* 25 (2007): 7-24.
- Faber, Sebastiaan (2018). *Memory Battles of the Spanish Civil War: History, Fiction, Photography*. Nashville: Vanderbilt UP.

- Graham, Helen (2018). *Breve historia de la guerra civil* [Digital ePub]. Titivillus.
- Graham, Helen y Labanyi, Jo (1995). "Culture and Modernity: The Case of Spain". Graham, Helen y Labanyi, Jo (eds.). *Spanish Cultural Studies. An Introduction. The Struggle for Modernity*. Oxford y New York: Oxford University Press: 1-19.
- Hirsch, Marianne (2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem, PanCritica.
- Kuhn, Annette (2002). *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination*. London y New York: Verso.
- Marks, Laura (2002). *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Marks, Laura (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke UP.
- Martín Patino, Basilio (1974). *Caudillo*. España: Retasa.
- Marton, Andrew (1964). *El Valle de los Caídos (The Valley of the Fallen)*. España: Samuel Bronston Productions.
- Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (1994). *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Odin, Roger (2008). "El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático". Català, Josep M y Cerdán, Josetxo (eds.). *Después de lo real* (vols. I y II). Valencia: Archivos de la Filmoteca, IVAC, 58: 197-217.
- Portela, Edurne. "Memory and Postmemory in Lidia Falcón's Play *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo*". *Hispania* 96 (2007): 515-524. DOI: 10.1353/hpn.2013.0069
- Preston, Paul. 2004. *Palomas de Guerra. Cinco mujeres marcadas por el enfrentamiento bélico*. Madrid: DeBolsillo.
- Quílez Esteve, Laia. "Memorias protésicas: Posmemoria y cine documental en la España contemporánea". *Historia y Comunicación Social* 18 (2013): 387-398. [https://doi.org/10.5209/rev\\_HICS.2013.v18.43974](https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.43974)
- Quílez, Laia y Rueda Laffond, José Carlos (eds.) (2017). *Posmemoria de la Guerra Civil y el Franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI*. Granada: Comares, Colección Constelaciones.
- Ramblado Minero, María Cinta. "Sites of Memory / Sites of Oblivion in Contemporary Spain". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 36 (1) (2011): 29-42.
- Ribeiro de Menezes, Alison. "Family Memories, Postmemory, and the Rupture of Tradition in Josefina Aldecoa's Civil War Trilogy". *Hispanic Research Journal* 13:3 (2012): 250-263. DOI: 10.1179/1468273712Z.00000000014
- Renov, Michael (1999). "Domestic Ethnography and the Construction of the 'Other' Self".

- Gaines, Jane y Renov, Michael (eds.). *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press: 140-155.
- Rodríguez Barreira, Óscar (2018). "La dictadura franquista: 1939-1975". Álvarez Junco, José y Shubert, Adrián (eds.). *Nueva historia de la España contemporánea (1808-2018)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg: 183-209.
- Ryan, Lorraine. "A Reconfigured Cultural Memory and the Resolution of Post-Memory in Alfonso Cervera's *Aquel invierno*". *Hispanic Research Journal* 11:4 (2010): 323-337. DOI: 10.1179/174582010X12753886893354
- Sarlo, Beatriz (2006). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI Editores.
- Tranche, Rafael R. y Sánchez-Biosca, Vicente (2010). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Young, James. "The Holocaust as Vicarious Past: Restoring the Voices of Memory to History". *Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought* 51 (2002): 71-87.