

# Viejos espacios de memoria y nuevos discursos televisivos: El Valle de los Caídos

*Old spaces of memory, new TV narratives: El Valle de los Caídos*

José Carlos RUEDA LAFFOND y  
Belén MORENO GARRIDO

*Universidad Complutense de Madrid*

## Resumen:

En los últimos años los medios de comunicación han incidido en la denominada “memoria histórica”, proponiendo relatos que representan el pasado, en ocasiones desde enfoques pedagógicos, de afirmación política o revisión crítica. En 2009 la cadena Antena 3 Televisión programó dos documentales, *Franco: Operación Caídos* y *El Valle de los Caídos: la obsesión de Franco*. Este estudio analiza dichos programas, desde la tesis de que constituyeron una práctica de memoria mediática. A partir de ahí, el artículo explora varias cuestiones: las formas de evocación, proximidad y actualización que ofrecieron estos documentales; la caracterización simbólica que establecieron sobre ese recinto, y, finalmente, las posibles conexiones existentes entre estos discursos televisivos y otras estrategias de memoria pública.

**Palabras clave:** Valle de los Caídos; Guerra Civil; Franquismo; Memoria; Televisión; Documental.

## Abstract:

In recent years, the media have influenced the so-called “memoria histórica” in Spain, proposing stories that represent the past, often from pedagogical and political positions, or from critical revisions. In 2009, Antena 3 TV programmed two documentaries, *Franco: Operación Caídos* and *El Valle de los Caídos: la obsesión de Franco*. This study analyzes these programs, from the thesis that constituted a practice of media memory media. The article explores several issues: the forms of evocation, proximity and “presentism” that offered these documentaries; their symbolic characterizations, and, finally, the possible connections between these TV discourses and other strategies of public memory.

**Key words:** *The Valley of the Fallen*; Spanish Civil War; Francoism; Memory; Television; Documentary.

## 1. Ductilidad de la memoria

Este trabajo se aproxima a la conexión entre medios de comunicación y pasado\*. Analiza ciertas lógicas de representación presentes en las narrativas televisivas<sup>1</sup>. El

---

Fecha recepción del original: 27/11/2011

Dirección: C/ Avda. Complutense, s/n. 28040. Madrid

Versión Definitiva: 22/01/2013

jcrueda@pdi.ucm.es ; bmorenogarrido@gmail.com

\* Este trabajo es un resultado del Proyecto de Investigación “Televisión y Memoria. Estrategias de Representación de la Guerra Civil y la Transición” (ref. HAR2010-20005, Ministerio de Ciencia e Innovación).

<sup>1</sup> Sobre esta cuestión: WALES, Anne, “Television as History. History as Television”, en SOLANGE, David y JACKSON, Robert (eds.), *Television and Criticism*, Londres, Paperback Books, 2008, pp. 49-60; WHEATLEY, Helen (ed.), *Re-Viewing Television History. Critical Issues in Television Historiography*, Londres, I. B. Tauris, 2007, o BELL, Erin y GRAY, Ann (eds.), *Televising History. Mediating the Past in Postwar Europe*, Londres, Palgrave Macmillan, 2010.

artículo se estructura a través de un estudio de caso. Propone una interpretación, desde la óptica del análisis cualitativo de contenido, de dos documentales televisivos, *Franco: operación caídos* y *El Valle de los Caídos. La obsesión de Franco*, dirigidos por Francisco Jiménez y con guión de Lorena Rivera. La interpretación que se establece de ambos relatos se formula en correspondencia con otras dos dimensiones. En la primera parte de este estudio, con las claves esenciales del aparato simbólico franquista articulado sobre el Valle de los Caídos; y en la última parte del texto, en relación con otros relatos audiovisuales centrados en la evocación de la Guerra Civil o la dictadura. Desde un punto de vista metodológico se ha estimado que tales parámetros son relevantes para valorar las operaciones de significación (o resignificación) histórica formuladas por *Franco: operación caídos* y *El Valle de los Caídos. La obsesión de Franco*.

Estas producciones fueron emitidas por la cadena nacional privada Antena 3, en enero y marzo de 2009 respectivamente. Sus discursos establecieron una reflexión sobre el franquismo y su presencia en la España actual<sup>2</sup>, dirigiéndose hacia audiencias masivas. En este sentido, los dos programas sintetizaron muchas de las claves características usadas por la narrativa histórica televisiva. Fueron realizaciones surgidas de criterios comerciales de producción y programación, y sus guiones condensaron la explicación de procesos históricos complejos. Pero, por otra parte, los dos documentales deben ser valorados como potenciales contenedores explicativos, orientados a un público de amplio espectro que basa su cultura histórica en la acción -y la capacidad socializadora- de los medios de comunicación. Desde esta doble perspectiva, los programas que estudiaremos pueden ser tipificados como ofertas comerciales y como propuestas con intencionalidad pedagógica y divulgativa<sup>3</sup>.

Nuestra tesis central considerará que esas dimensiones -su naturaleza comercial y didáctica- compusieron los ejes desde donde se configuró el carácter de estos documentales como prácticas de memoria mediática. Sus narrativas revisaron los atributos que hicieron del Valle de los Caídos un marco central en las políticas de identidad y memoria franquista. Estimaremos que esa revisión crítica se llevó a cabo a través de la asimilación y adecuación de unos marcos interpretativos más amplios, coherentes con las coordenadas de la llamada “memoria histórica”.

<sup>2</sup> Como trabajos monográficos recientes sobre la representación histórica en televisión pueden citarse: HERNÁNDEZ, Sira, *La historia contada en televisión. El documental televisivo de divulgación histórica en España*, Barcelona, Gedisa, 2008; RUEDA, José Carlos y CORONADO, Carlota, *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*, Madrid, Fragua, 2009; HERNÁNDEZ, Sira (ed.), *La Guerra Civil televisada. La representación de la ficción y el documental españoles*, Madrid-Valladolid, Comunicación Social, 2012; LÓPEZ, Francisca y otros autores (eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión en la España democrática*, Madrid, Vervuet, 2009; e IBÁÑEZ, Juan Carlos y ANANIA, Francesca (coords.), *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*, Zamora, Comunicación Social, 2010.

<sup>3</sup> Cfr. EDGERTON, Gary R., “Television as Historian. A Different Kind of History Altogether”, en EDGERTON, Gary R. y COLLINS, Peter C. (eds.), *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Ages*, Kentucky, Kentucky University Press, 2001, pp. 1-5.

Esta expresión se ha popularizado en España desde finales del siglo XX, ocupando un papel destacado en el espacio público, esencialmente entre 2006 y 2011<sup>4</sup>. Puede ser entendida como un amplio sistema de valores, donde han confluído formas de comprensión del pasado, enfoques sociológicos o historiográficos, iniciativas de movilización social, polémicas políticas o acciones jurídicas y legales. En todo caso, no cabe duda que, para entender esa relevante presencia en la esfera pública, debe resaltarse la acción de los medios de comunicación, ya sea desde prácticas desarrolladas en ámbitos clásicos (cine, prensa escrita o medio televisivo), o bien desde nuevos soportes digitales (foros o redes sociales).

En todo caso, cualquier conexión entre debates de memoria y acción mediática es compleja. En primer lugar, porque puede poner de relieve los problemas que suscita el dimensionar públicamente conocimientos sobre el pasado. En segundo término, porque suele aludir a un corpus de discursos con frecuencia no especializados -y generados fuera del ámbito académico-, lo cuál problematiza la relación entre historiografía, cultura popular y narrativas históricas<sup>5</sup>. En tercer término, porque tras las iniciativas mediáticas suelen detectarse, también con mucha frecuencia, ejercicios interesados de uso, actualización o manipulación histórica. Y, en último lugar, ya que, en la actualidad los discursos de memoria son tales en virtud de esa misma proyección mediática, lo cuál conlleva su sometimiento a pautas específicas de codificación. Cabe colegir, entonces, que los medios son agentes institucionales activos en el estatus que pueden adquirir las agendas de memoria, aunque ese protagonismo pueda implicarse en ciertos aspectos negativos, como la inflación de citas y los excesos de uso de la propia “memoria”<sup>6</sup>, su polisemia<sup>7</sup>, o su imprecisión como objeto de estudio<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Esta cuestión, sus implicaciones políticas y éticas o sus relaciones con la reflexión histórica han sido objeto de intensa valoración en los últimos años. Como trabajos fundamentales, para un estado inicial de la cuestión: ARÓSTEGUI, Julio, “Memoria, memoria histórica e historiografía. Precisión conceptual y uso por el historiador”, *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 3 (2004); RUIZ TORRES, Pedro, “Los discursos de la memoria histórica en España”, *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 7 (2007); CUESTA, Josefina, *La odisea de la memoria. Historia de la Memoria en España. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, pp. 305-443; ERICE, Francisco, *Teoría y práctica de la memoria histórica*, Oviedo, Eikasa, 2010; PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio y MANZANO, Eduardo, *Memoria histórica*, Madrid, Libros de La Catarata-CSIC, 2010.

<sup>5</sup> Ello puede relacionarse con las tesis sobre simplificación, mercantilización o banalización del conocimiento histórico en las industrias culturales. Existe una extensa tradición crítica, que se remonta hasta la Escuela de Frankfurt, que ha valorado el papel de los medios como artefactos de desmemoria, entretenimiento acrítico o vulgarización de la reflexión histórica. Sobre este enfoque, véase JAMESON, Fredric, “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”, en MEENAKSHI, Gigi D. y KELLNER, Douglas (eds.), *Media and Cultural Studies. Keywords*, Malden, Blackwell, 2001, pp. 550-587. Respecto al caso español, y en lo relativo a la representación audiovisual del franquismo en el cine comercial reciente, SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 65-85.

<sup>6</sup> Cfr. ROBIN, Régine, *La mémoire saturée*, París, Stock, 2003, o LEDESMA, José Luis, “Del pasado oculto a un pasado omnipresente: Las violencias en la Guerra Civil y la historiografía reciente”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 84 (2009), pp. 165-187.

Los medios -y especialmente la televisión- deben explicarse como catalizadores de representaciones e imaginarios y como factores decisivos en la configuración de mapas de comprensión. Facilitan el diseño de lazos de percepción, reconocimiento o solidaridad entre individuos susceptibles de compartir determinadas formas de apreciar el pasado. También pueden proveer de afirmaciones binarias excluyentes, donde se confronten señas de identidad u “otredad” desde la apelación histórica. En este sentido, inciden en el diseño de las comunidades de memoria<sup>9</sup>, y en su caracterización frente a otros grupos de rememoración<sup>10</sup>.

Estas comunidades de memoria pueden manejar, a su vez, escalas múltiples de interpretación y reconocimiento. En ellas caben valores o retóricas subjetivas que incluyan apelaciones afectivas y alusiones a planos de proximidad. Otras escalas de significación pueden incorporar, en cambio, repertorios más abstractos o genéricos, como los que pueden dirigirse a invocar una realidad inclusiva mayor, como la comunidad nacional<sup>11</sup>. En cualquier caso, los componentes que nutren una y otra graduación de significaciones son dinámicos y fluidos, pudiendo interaccionar entre sí<sup>12</sup>, vinculando y retroalimentando las esferas del recuerdo (individual y social) y la identidad (personal y colectiva)<sup>13</sup>.

Los procesos de construcción y circulación de tales valores toman forma, entre otros factores, gracias a las prácticas de memoria mediática. Esta expresión hace referencia al compendio de narrativas resultantes de la producción, tematización y

<sup>7</sup> Recuérdese, como ejemplo, el desdoblamiento que hicieron algunos periódicos en 2007 entre “Ley de Memoria Histórica” y de “Reconocimiento de Derechos a favor de las víctimas de la Guerra Civil y el Franquismo”, tratándose, evidentemente, del mismo texto; CUESTA, Josefina, “Memorias persistentes en España”, en CUESTA, Josefina (ed.), *Memorias históricas de España (siglo XX)*, Madrid, Fundación Francisco Largo Caballero, 2008, p. 396.

<sup>8</sup> Cfr. RUIZ-VARGAS, José María, “¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria histórica? Reflexiones desde la psicología cognitiva”, *Entelequia*, 7 (2008), pp. 54-55.

<sup>9</sup> Este último plano ha sido abordado por MISZTAL, Barbara A., *Theories of Social Remembering*, Londres, Open University Press, 2011, pp. 10-19.

<sup>10</sup> ZERUVABEL, Eviatar, *Social Mindscapes: An Invitation to Cognitive Sociology*, Cambridge, Ma, Harvard University Press, 1997.

<sup>11</sup> Cfr. con la categoría de “media nations”, que valora el carácter de los medios como instituciones eficaces en la construcción y transmisión de visiones nacionalistas, tanto basadas en un discurso aparentemente objetivos, como a través de valores emotivos; MIHELJ, Sabina, *Media Nations. Communicating Belonging and Exclusion in the Modern World*, Londres, Palgrave Macmillan, 2010, p. 20.

<sup>12</sup> Sobre el caso español, SAZ, Ismael y ARCHILÉS, Ferrán (eds.), *La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*, Valencia, Universitat de València, 2012.

<sup>13</sup> La problemática de los usos de la memoria y su dimensión narrativa ha sido tratada en MUDROVICIC, M<sup>a</sup> Inés, *Historia, narración y memoria. Los debates actuales en filosofía de la Historia*, Madrid, Akal, 2005, especialmente en pp. 88-99. Respecto a las conexiones entre televisión y discurso identitario, CASTELLÓ, Enric, “The Production of Television Fiction and Nation Building”, en *European Journal of Communication*, 22, 1, 2007, pp. 49-68.

gestión del pasado *en* los medios y *a través* de los medios<sup>14</sup>. Tales ejercicios discursivos suelen conformarse a través del uso de marcos de encuadramiento (descriptivos, explicativos, informativos, emotivos...), con el frecuente objetivo de orientar las formas de comprensión<sup>15</sup>.

Es evidente que las prácticas de memoria mediática adoptan una dimensión diacrónica, y que, por tanto, esas representaciones sobre el pasado son variables y su carácter coyuntural. Los medios de comunicación incorporan mecánicas de actualización en virtud de una multiplicidad de criterios, en parte ya señalados. Éstos pueden abarcar desde los condicionantes de mercado (financieros, comerciales, de competencia o programación, de interacción con otras industrias culturales...), hasta otros de rango político (diseño y ejecución de agendas de conmemoración, apelación a recuerdos de naturaleza traumática o nostálgica, prácticas de censura...). En virtud de estas orientaciones cabe situar las funciones intencionales de las prácticas de memoria mediática, que, por ejemplo, pueden encaminarse a configurar o reforzar valores éticos, reivindicativos, críticos, prospectivos o legitimadores.

Los ejercicios de memoria mediática no pueden abstraerse, pues, de una trama compleja de factores, funciones e intereses<sup>16</sup>. Tal y como se ha señalado, estimaremos que *Franco: operación caídos* y *El Valle de los Caídos. La obsesión de Franco* se sustentaron en relación con criterios políticos y explicativos propios de lo que cabría denominar el sistema de valores de “memoria histórica”. Fueron realizaciones que dieron voz pública a un referente testimonial preciso -los represaliados y sus familiares-. Y se conformaron a través de una clave argumental nítida: la crítica al franquismo, entendido como tiempo colectivo pendiente de reparación. De ahí el valor y la pertinencia, en presente, de ese pasado y su potencial ético y didáctico cara al futuro<sup>17</sup>.

Esta naturaleza antifranquista puede ser categorizada en forma de ejercicio de “contra-memoria” mediática<sup>18</sup>, dirigida al desmontaje de las significaciones propias del imaginario autoritario de la dictadura. Consideraremos que la selección de recuerdos individuales, su tratamiento, encuadre y focalización -histórica, dramática y

<sup>14</sup> NEIGER, Motti y otros autores, “On Media Memory: Editors’ Introduction”, en NEIGER, Motti y otros autores (eds.), *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age*, Londres, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 1-25.

<sup>15</sup> Sobre las prácticas de encuadre mediático: ENTMAN, Robert M., “Framing: Toward a Clarification of a Fractured Paradigm”, *Journal of Communication*, 43, 4 (1993), pp. 51-58; y REESE, Steven D. y otros autores (eds.), *Framing Public Life. Perspectives on Media and Our Understanding of the social World*, Mahwah, NJ, Lawrence Erlbaum Associates, 2001.

<sup>16</sup> Cfr. ZELIZER, Barbie, “Reading the Past against the Grain: the Shape of Memory Studies”, *Critical Studies in Mass Communication*, 12, 2 (1995), pp. 214-239.

<sup>17</sup> Cfr. GUTMAN, Yifat y otros autores (eds.), *Memory and the Future: Transnational Politics, Ethics and Society*, Londres, Palgrave Macmillan, 2010.

<sup>18</sup> Cabe vincular esa idea de “contra-memoria” con las reflexiones sobre “historia desde abajo” e “inclusión del recuerdo”, derivadas del pensamiento de Foucault. ÁLVAREZ, José I., *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista*, Madrid, Anthropos, 2007, pp. 50-52.

resignificación moral- propusieron al espectador una resignificación radical de Cuelgamuros. De este modo se sustanció desde la televisión lo que podría definirse como una operación de “historiador suplente”<sup>19</sup>, formulada gracias al dispositivo enunciativo desplegado por el relato documental.

El Valle de los Caídos ha presentado una fuerte carga de historicidad ligada a la institucionalización de la dictadura, y durante décadas actuó como referente modelico dentro del corpus legitimador del franquismo. Es evidente que no fue un monumento más, sino que encarnó una potente “semiología” de poder, muerte y política<sup>20</sup>. Aquel recinto se convirtió en un paradigma distintivo de la memoria oficial del Ecuador del siglo XX. A inicios del XXI se ha mantenido como objeto de polémica, relacionado con las nuevas políticas de recuerdo. Si bien pueden rastrearse distintos antecedentes, ha sido en la primera legislatura socialista (2004-2008) cuándo se ha sustanciado un corpus de actuación en este sentido. En él se previó la supresión de símbolos de la dictadura, reconociendo así un carácter jurídico-legal a determinados espacios en tanto marcos susceptibles de incorporar valores referenciales colectivos.

El componente sociocultural o político de los espacios de memoria ha sido objeto de un creciente interés académico. Cabe relacionarlo con la categoría conceptual de “geografía de la memoria”, entendida como reflexión sobre “los sitios materiales donde la relación entre lugar y memoria es más evidente”, centrándose en “las pautas y dinámicas espaciales, locacionales y materiales de (las) representaciones y prácticas conmemorativas, fundamentales para la constitución de las identidades individuales y colectivas”<sup>21</sup>. Este tipo de enfoques se han sustanciado, respecto al caso español, en trabajos diversos, interesados por estudiar los usos políticos de los espacios públicos, sus valores o sus finalidades sociales<sup>22</sup>.

Los espacios de memoria son ámbitos generadores de narrativas<sup>23</sup>. La tesis esencial presente en las elaboradas sobre el Valle de los Caídos ha sido que ese recin-

<sup>19</sup> RICOEUR, Pierre, *Tiempo y narración. El tiempo narrado*, Madrid, Siglo XXI, 1996, p. 915.

<sup>20</sup> Cfr. HELIAS, Yvés, “Pour une sémiologie politique des monuments aux morts”, *Revue Française de Science Politique*, 4-5 (1979), pp. 739-759.

<sup>21</sup> GARCÍA ÁLVAREZ, José, “Lugares, paisajes y políticas de memoria: una lectura geográfica”, *Boletín de la AGE*, 51 (2009), p. 183.

<sup>22</sup> La bibliografía sobre esta cuestión se ha acrecentado en los últimos años. Al respecto pueden citarse AGUILAR, Paloma, *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Madrid, Alianza, 2008, pp. 118-165, o CUESTA, Josefina, *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España, siglo XX*, Madrid, Alianza, 2008, pp. 208-216 y 255-257; SÁNCHEZ-COSTA, Fernando, “Los mapas de la memoria. Nombres de calles y políticas de memoria en Barcelona y Madrid”, *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 9 (2009); o VIEJO-ROSE, Dacia, “Memorial Functions: Intent, Impact and the Right to Remember”, *Memory Studies*, 4, 4 (2011), pp. 465-480.

<sup>23</sup> AZAYAHU, Maoz y FOOTE, Kenneth E. “Historical Space as Narrative Medium: On the Configuration of Spatial Narratives of Time at Historical Sites”, *GeoJournal*, 73 (2008), pp. 179-194. Esta misma idea, en PARKER, David y LONG, Paul, “Reimagining Birmingham. Public History, Selection Memory and the Narration of Urban Change”, *Cultural Studies*, 6, 2 (2003), pp. 157-178. Sobre el uso

to escenificaba la violencia. Sin embargo, dicha alusión se ha ido reformulando a lo largo del tiempo<sup>24</sup>. El Valle de los Caídos constituyó la enunciación arquitectónica más clara de la victoria de 1939, y puede ser leído como afirmación de la exclusión de los vencidos. Ese rango se consagró en virtud de su papel como mausoleo para José Antonio Primo de Rivera, en 1959, y para el propio general Franco en 1975. Frente a esta marca de identidad, la historiografía<sup>25</sup> o el relato periodístico<sup>26</sup> y cinematográfico<sup>27</sup>, han ido incorporando otras dimensiones alternativas de valor: su rango como espacio de represión, como gran depósito forzado para víctimas de la guerra, o su uso como hipotético centro de memoria, algo diametralmente desvinculado de aquella otra lógica inicial. Todo ello ha ido componiendo una superposición discursiva, evidenciando distintos lazos entre espacio histórico y coyunturas de presente.

## 2. El Valle de los Caídos como espacio de memoria pública

### 2.1. La institucionalización de la memoria

El Valle de los Caídos se convirtió, desde mediados del siglo XX, en un lugar emblemático de memoria. En relación con las reflexiones de Nora<sup>28</sup>, podría afirmarse que se trató de un marco concebido con el objeto de dirigir las memorias individuales. Desde su formulación inicial existió una doble función: constituirse en monumento funerario y en expresión física de la victoria militar. Según Prost<sup>29</sup>, los recintos funerarios podrían dividirse en cuatro categorías no excluyentes: patrióticos, civiles, puramente mortuorios o pacifistas. El Valle de los Caídos se enmarcaría, claramente, dentro de los monumentos mortuorios, puesto que allí descansaron, a partir de 1958, los restos de miles de combatientes. Pero también en los patrióticos, al establecer una nítida denotación funcional enraizada en la idea de perdurabilidad

---

mediático de los espacios políticos en España: SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, “Los lugares de memoria franquista en el No-Do”, *ArtCultura*, 11, 18 (2009), pp. 95-108

<sup>24</sup> Cfr. MORENO GARRIDO, Belén y RUEDA LAFFOND, José Carlos, “Televisión y memorias sobre la violencia”, *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 10 (2012).

<sup>25</sup> SOLE, Queralt, *Els morts clandestins. Les fosses comunes de la guerra civil a Catalunya 1936-1939*, Catarroja, Afers, 2008.

<sup>26</sup> LAFUENTE, Isaías, *Esclavos por la patria, la explotación de los presos bajo el franquismo*, Madrid, Temas de Hoy, 2002; OLMEDA, Fernando, *El Valle de los Caídos, una memoria de España*, Barcelona, Península, 2009; CALLEJA, José María, *El Valle de los Caídos*, Madrid, Espasa, 2009 (con prólogo de Julián Casanova).

<sup>27</sup> Puede recordarse la película *Los años bárbaros* (F. Colomo, 1998). Esta ficción evocaba la rocambolesca huida de Nicolás Sánchez-Albornoz y Manuel Lamana de las obras de Cuelgamuros, en 1947. El film estaba basado en la obra biográfica del propio Lamana, *Otros hombres*, Zaragoza, Del Valle, 1989.

<sup>28</sup> NORA, Pierre, “Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux”, en NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de Mémoire*, París, Gallimard, 1997, p. 30.

<sup>29</sup> PROST, Alain, “Les monuments aux morts. Culte républicain? Culte civique? Culte patriotique?”, en NORA, P. (dir.), *Les Lieux...*, op. cit., pp. 205-208.

como resultante derivada de la guerra. Sin embargo, como también apuntó Nora, los espacios de memoria no son fijos ni inmutables, y están constantemente abiertos en sus resignificaciones dependiendo de los procesos de negociación y conflicto entre diferentes agentes sociales, culturales o políticos. A partir de ahí, las narrativas vinculadas a este tipo de escenarios pueden modificarse o redefinirse.

El culto a los “caídos” se convirtió en una de las claves iniciales del ritual ideológico de la dictadura, desde el supuesto de que el homenaje a los muertos actuaría sobre los vivos como modelo de valor castrense, fe religiosa y patriotismo<sup>30</sup>. Semejante pretensión encontró un acomodo preciso en la correspondencia entre referentes explícitos de recuerdo, recintos de significación y pretensiones de socialización a gran escala. La topografía de estos memoriales se repartió, con celeridad, por toda la geografía española, sustanciándose como citas inmediatas emplazadas en escalas de proximidad entre la población (espacios, estatuas y monumentos, placas conmemorativas, nombres de calles...)

La idea de configurar un escenario que centralizase todos esos valores constituyó un objetivo expuesto públicamente por Franco en el verano de 1939. En abril de 1940 se promulgó un Decreto de Presidencia de Gobierno, por el cual se preveía la erección de un gran mausoleo de exaltación, un “templo grandioso de nuestros muertos, en que por los siglos se ruegue por los que cayeron en el camino de Dios y de la Patria”. Sus marcas esenciales se asociaron, pues, con pretensiones diáfanas: que se convirtiese en espacio perdurable de memoria; que materializase la comunión político-religiosa ligada a la idea de cruzada, y que actuase como emblema de la victoria, es decir, como afirmación excluyente de los derrotados. La elección del paraje, en la sierra de Guadarrama, también estaba relacionada con obvios valores enunciativos. Se encontraba muy cerca de Madrid, reafirmando así una noción de centralidad física y simbólica. Y muy próximo al Monasterio de El Escorial, el panteón de la Monarquía y el ejemplo más característico de arquitectura político-religiosa de la Contrarreforma. Los sucesivos proyectos sintetizaron un estilo ecléctico, que incorporó citas herrerianas junto a otras procedentes del monumentalismo fascista, del formalismo religioso tradicional y de la escenografía ligada alegóricamente con otros espacios del “Madrid imperial” (la entrada desde el norte, en Moncloa, donde se situó el Ministerio del Aire, el Monumento a los Caídos, el de los Héroes del Plus Ultra y el Arco conmemorativo de la Victoria).

Las obras concluyeron en 1958. En ellas trabajaron obreros contratados por varias empresas de construcción (San Román, Banús y Molán), así como un número impreciso de presos políticos, en régimen de redención de penas por trabajo. La dilatada edificación del monumento ayudó a explicar su relativa redefinición en el momento de su inauguración, al celebrarse el vigésimo aniversario del final de la guerra. Dicha redefinición se expresó en la decisión oficial de inhumar combatien-

---

<sup>30</sup> GÓMEZ CUESTA, Cristina, “La construcción de la memoria franquista (1939-1959): mártires, mitos y conmemoraciones”, *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 25 (2007), p. 104.

tes republicanos, si bien ello no conllevó dotar de atributos neutros al recinto. Más bien al contrario, desde su apertura adquirió una impronta como espacio político distintivo del franquismo. Pero esto no dejaba de ser paradójico, puesto que nunca llegó a convertirse en un espacio de masas, de concentración y movilización a gran escala<sup>31</sup>. A partir de los años sesenta fue perdiendo capacidad ceremonial, y su presencia mediática se redujo a servir de telón de fondo para actos de memoria periódica -los aniversarios de la muerte de José Antonio- cada vez más esclerotizados. En cambio, el paraje y la grandiosidad de su escenografía ayudaron a que se trastocase en atracción turística.

Esta reorientación puede relacionarse, además, con el giro retórico oficial sobre el sentido asignado a la Guerra Civil, algo que terminó de sustanciarse en la conmemoración de los denominados *XXV Años de Paz* (1964). Ello debe explicarse en virtud de diversos factores: la conciencia de estabilización, los reajustes en la élite de poder, las expectativas de apertura económica, la alivio de la presión internacional o la cosmovisión que manejaba el franquismo en el clima de la Guerra Fría, que incluía nuevas formas de capitalización de su férreo anticomunismo. Este nuevo contexto incidió en una reformulación no tanto de los *leit-motivs* vinculados al conflicto (legitimación del 18 de Julio, lucha entre España y anti-España, derrota del comunismo, mito de cruzada...), como respecto al sentido otorgado a la victoria. Dicha noción se trastocó en condición indispensable para la “paz”, es decir, en antesala necesaria para el desarrollo económico, la estabilidad social y una cierta “reconciliación”.

Detrás de los argumentos integracionistas se encontraban criterios legitimadores que operaban con argumentos de carácter funcional y no tanto providencialistas o punitivos. Este discurso era susceptible de promover la renovación de los marcos de socialización ante la opinión pública a través de la desmovilización o la aquiescencia<sup>32</sup>. En tales coordenadas incidió una cierta reescritura del recuerdo, que, no obstante, tuvo diferente alcance según se tratase de su versión hacia el exterior o el interior. En esta lógica son muy significativas las diferencias de contenido apreciadas por Paloma Aguilar en las guías sobre el Valle de los Caídos publicadas en castellano (1969) e inglés (1959). En la primera se seguía aludiendo a la “cruzada” y a los “caídos por España”. En la segunda, en cambio, se mencionaba “all who fell in the Spanish Civil War” y “all those who gave their lives for their ideals”<sup>33</sup>.

El cine actuó, por su parte, como vehículo de difusión de los nuevos valores de perdón hacia el consumo interior. Pueden recordarse trabajos como *El camino de la paz* (R. G. Garzón, 1959), *Tierra de todos* (A. Isasi Isasmendi, 1960), o *In Memoriam: El Valle de los Caídos*, un documental oficial realizado por José Ochoa

<sup>31</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *No-Do. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 496.

<sup>32</sup> Cfr. SEVILLANO CALERO, Francisco, *Ecós de papel. La opinión pública de los españoles en la época de Franco*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 199-214.

<sup>33</sup> AGUILAR, Paloma, *op. cit.*, p. 153.

(1959). En todos ellos la guerra seguía figurando como cita retrospectiva, pero, hasta cierto punto, incómoda, viéndose parcialmente rectificada por esa otra categoría de reconciliación que asumía algo de amnesia. Otro film posterior -¿*Por qué morir en Madrid?* (E. Manzano, 1967), la película respuesta al *Mourir à Madrid* de F. Rossif (1962)<sup>34</sup>- ejemplificó con extrema claridad estas tesis de integración, que exigían el acatamiento al entramado institucional y un ejercicio de implícita adhesión a Franco. Su metraje se cerraba con una vista aérea de Cuelgamuros, indicando que era ahí donde “el pueblo español sepultó definitivamente sus discordias interiores para no resucitarlas”, y que eran “otros, desde fuera, los que se (empeñaban) en reavivar la guerra”.

## 2.2. La revisión oficial de la memoria

El Valle de los Caídos adquirió durante la Transición un rango simbólico cada vez más anacrónico. Al cumplirse seis meses de la muerte de Franco, la Confederación de Ex Combatientes y de la División Azul celebró un funeral en su memoria, y el 20 de noviembre de 1976, a las ceremonias celebradas en Cuelgamuros acudieron las máximas personalidades políticas, encabezados por los Reyes. Pero ésta fue la última vez que lo hicieron en un acto público oficial en recuerdo del dictador. Dos días antes las Cortes habían aprobado la Ley para la Reforma Política, y el 19 de noviembre el Consejo de Ministros ratificó la convocatoria de referéndum.

En la tarde del 20 de noviembre de aquel año se celebró otro responso organizado por la Fundación Francisco Franco, entidad que editaría para la ocasión un trabajo donde se continuaba haciendo hincapié en las tesis desarrollistas de los sesenta, subrayando una figura de Franco caracterizada por los logros políticos y económicos gracias a “los años de paz”. Esta obra también seguía remarcando el carácter de la Basílica como “osario” y exaltación del “sacrificio de cuantos españoles lucharon, equivocados o no, en una y otra trinchera en la Guerra de Liberación española, ofreciendo sus vidas al ideal de una Patria libre, justa e independiente”<sup>35</sup>. Por contra, un mes después Daniel Sueiro presentaba su estudio, en el que se arrojaba luz sobre las condiciones de construcción del monumento, recuperando testimonios de trabajadores y presos<sup>36</sup>.

La llegada de los años ochenta no trajo consigo cambios significativos en el Valle de los Caídos. Tras el 23-F, las conmemoraciones del 20 de noviembre fueron perdiendo interés mediático, aunque seguían congregando a sectores de la extrema derecha. En 1982, el Gobierno de Calvo-Sotelo aprobó nuevas disposiciones para

<sup>34</sup> Sobre el diálogo entre ambos filmes puede verse BERTHIER, Nancy, “*Por qué morir en Madrid* contra *Mourir à Madrid*: las dos memorias enfrentadas”, *Archivos de la Filmoteca*, 51 (2005), pp. 126-140; y RUEDA, José Carlos, “Transdiscursividad filmica, revisionismo y legitimación franquista. ¿*Por qué morir en Madrid?* y su singularidad histórica”, *Historia Contemporánea*, 36 (2008), pp. 119-141.

<sup>35</sup> *Razones por las que se construyó la Basílica del Valle de los Caídos*, Madrid, Fundación Francisco Franco, 1976, p. 18.

<sup>36</sup> SUEIRO, Daniel, *La verdadera historia del Valle de los Caídos*, Madrid, Sedmay, 1976.

regular el funcionamiento de Patrimonio Nacional, pero en ellas no se hizo ninguna referencia al mausoleo, si bien ese mismo año se decidió suprimir el Centro de Estudios Sociales -una institución que se había creado en 1959, al formarse el Patronato-, y cambiar el régimen de la Fundación. En todo caso, se constituyó una Comisión para estudiar hipotéticos cambios que hubieran de realizarse en el monumento. Esta idea se recuperó de nuevo en 1984, ya durante la primera legislatura socialista, pero en ambos casos no se tomó ninguna decisión en firme.

Durante este período se definieron dos lógicas aparentemente paradójicas con el contexto de la estabilización democrática. Frente a lo que aparentemente pudiera creerse, hasta prácticamente un año después de la victoria electoral de Felipe González siguieron llegando restos de fallecidos al Valle de los Caídos. El último apunte en el libro de registro tuvo lugar el 3 de junio de 1983, al recepcionarse un cuerpo procedente de Villafranca del Penedés. Complementariamente, el monumento se fue consolidando como espacio turístico de masas, alcanzando un volumen de visitantes estimado en más de seiscientos mil anuales<sup>37</sup>. Las agencias de viajes solían ofrecer el paquete Monasterio de El Escorial y Valle de los Caídos. Además, se puso en marcha una línea de autobuses entre San Lorenzo y el monumento. Era raro el día que los dos restaurantes y las dos cafeterías estaban vacías. En esos años numerosas bodas se celebraron en la Basílica.

Ya en 2000, se constituyó la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), con el objetivo principal de “la localización de víctimas de la represión durante la Guerra Civil española en la zona controlada por los sublevados”. Esta organización iba a constituirse en la punta de lanza para un tejido social reivindicativo que creció durante la primera década del siglo XXI. A su vez, en noviembre de 2003, se realizó un homenaje institucional a las víctimas de la represión franquista y a sus familiares, y ese mismo año se constituyó una Comisión Interministerial para estudiar eventuales reparaciones. Ya en septiembre de 2004, el senador del PNV Iñaki Anasagasti presentó una pregunta al Ejecutivo socialista sobre si pensaba adoptar alguna iniciativa para “cancelar semejante monumento”, en referencia al Valle de los Caídos. En torno a esas mismas fechas se había remodelado, con una partida presupuestaria de 2,3 millones de euros, el funicular del recinto para llegar a la base de la cruz.

Estas iniciativas antecedieron, de modo inmediato, a la conversión del memorial franquista en objeto de intenso debate político y mediático, en el marco de las iniciativas jurídico-legales sobre memoria histórica. En efecto, en marzo de 2005 el diputado socialista Jaume Bosch había planteado la posible perspectiva de convertir el Valle de los Caídos en un centro de interpretación del franquismo. La Asociación Foro por la Memoria propuso transformarlo en un gran memorial democrático, que sirviese para perpetuar el conocimiento de la represión, mientras que la ARMH se inclinaba por establecer una exposición permanente en el recinto, que recordase

<sup>37</sup> OLMEDA, Fernando, *op. cit.*, pp. 372 y 363.

cómo se construyó. Finalmente, en el artículo 16 de la Ley de Memoria Histórica se estableció que este espacio se regiría “por las normas aplicables (...) a los lugares de culto y a los cementerios públicos”, no pudiéndose celebrar en él ni “actos de naturaleza política ni exaltadores de la Guerra Civil, de sus protagonistas o del franquismo”.

El régimen de funcionamiento del recinto no varió como consecuencia inmediata de la promulgación de la Ley. El 11 de julio de 2008 se desprendió una parte del grupo escultórico de La Piedad, y el monumento se cerró durante una semana. Ese mismo mes varias asociaciones firmaron la Declaración de La Granja, donde se pedía a las administraciones públicas la transformación del Valle de los Caídos en un espacio para la memoria democrática, previa desacralización y entrega a sus familiares de los restos de José Antonio y Franco, y a cuantas personas solicitasen las exhumaciones de sus familiares. En septiembre, el juez de la Audiencia Nacional Baltasar Garzón reclamó a la Delegación de Patrimonio Nacional de San Lorenzo de El Escorial información sobre el nombre de las personas enterradas en el recinto, y el 16 de octubre ordenó la apertura de una de las tumbas. Sin embargo, el 7 de noviembre la Sala de lo Penal de la Audiencia Nacional suspendió, de modo cautelar, la orden de exhumación, y el día 28 declaraba incompetente al juez. Unas semanas antes se había prohibido la entrada al Valle a un autocar y varios turismos ocupados por falangistas uniformados.

A finales de 2009 se inició la digitalización de los libros de registro, y en marzo del año siguiente el Ministerio de Justicia hizo público un balance según el cual 33.832 personas yacerían en los columbarios de la Basílica, de las cuales sólo 21.425 estarían identificadas. Semanas después se cerró el recinto para el estudio del desmontaje del conjunto escultórico de La Piedad, en una decisión considerada en algún medio conservador como equiparable a la voladura de los Budas de Bamiyan<sup>38</sup>. La Fundación Juan de Ávalos, dirigida por el hijo del escultor, denunció, además, mala praxis en el desmontaje de la escultura, y, a finales de abril, la Asociación para la Defensa del Valle de los Caídos presentó un contencioso-administrativo contra Patrimonio Nacional por el cierre parcial del recinto, que sólo se abriría para la celebración de misas. El 24 de julio se hizo pública la destitución del presidente de Patrimonio Nacional, Yago Pico de Coaña, al parecer tras una serie de tensiones provocadas por la clausura del monumento.

El 22 de septiembre de 2010 se aprobó en el pleno del Senado, a propuesta de Joan Josep Nuet, de Entesa Catalana del Progrés, una moción por la que se instaba al Gobierno a reformar el Valle de los Caídos, derogando el Decreto de 1957 y transformándolo en un espacio que honrase la memoria de los fallecidos en la guerra y de las víctimas de la represión franquista. El 11 de octubre la revista *Interviú*

<sup>38</sup> “Los defensores del Valle de los Caídos acusan al Gobierno de terrorismo cultural”, en *El Plural*, 6 de abril de 2010; “Patrimonio actúa como una checa cultural revanchista contra el Valle de los Caídos” en *Libertad Digital*, 6 de abril de 2010; OLIVO, Tomás: “¿Quiénes son los talibanes contra la Piedad del Valle de los Caídos”, en *Infocatólica*, 25 de abril de 2010.

publicó un reportaje de investigación sobre la apertura de las tumbas por iniciativa gubernamental, operación que se habría realizado en secreto y sin orden judicial<sup>39</sup>. El Ministerio de Justicia, en un comunicado posterior, aclaró que “el estudio se lleva a cabo dentro de un procedimiento administrativo en el marco de las competencias atribuidas a Patrimonio Nacional”, realizando “prospecciones en las criptas para comprobar el estado de los osarios, sin que se haya procedido a ninguna exhumación o traslado”. La polémica se acrecentó con la prohibición de la celebración de las misas en la Basílica. A la altura de noviembre de 2010 el acceso del Valle de los Caídos permanecía cerrado, desconociéndose en aquel momento cuál sería el futuro inmediato del recinto.

### **3. Operación caídos y *La obsesión de Franco* como prácticas de memoria mediática**

#### **3.1. Revisitando el Valle de los Caídos desde la televisión**

Frente al sentido dominante otorgado en el franquismo -inicialmente, símbolo de la cruzada y memorial de victoria; a finales de los cincuenta, emblema de reconciliación bajo los auspicios del régimen-, y el establecido durante la Transición -caracterizado por el silencio y la inacción oficial-, *El Valle de los Caídos. La obsesión de Franco* y *Franco: operación caídos* resaltaron el rango del mausoleo como espacio de violencia y usurpación. Desde esta clave pueden ser advertidos como narrativas que pretendían sustanciar el tono reparador presente en las iniciativas políticas y judiciales asociadas al movimiento de “memoria histórica”, y que tomaron forma especialmente entre 2007 y 2008. Tal y como se ha apuntado en la introducción a este trabajo, sus lógicas expositivas se estructuraron a través de un discurso de contra-memoria, centrado en una profunda revisión de las huellas materiales, simbólicas y éticas del franquismo en el monumento. Como también se ha indicado, sus relatos se vertebraron a través de diversos testimonios individuales, dirigidos a personalizar experiencias vitales y a denunciar desde situaciones de presente.

En 2009 se cumplieron cincuenta años de la inauguración del Valle de los Caídos. Fue esa efeméride el punto de partida para la realización de un documental por parte de la productora Mediapro. La idea de realizar un reportaje sobre el recinto se implicó con una estrategia más vasta de creación de contenidos, orientada a llenar lo que los responsables de esta empresa estimaban como vacío en la parrilla televisiva, ya que ninguna de las cadenas privadas españolas se había interesado, en los últimos años, por programar este tipo de contenidos. Desde ese supuesto se intentó desarrollar una línea de producción, que cubriese lo que se consideraba como potencial nicho en la oferta<sup>40</sup>. Eduardo Mendoza, responsable de programas

<sup>39</sup> MONTERO, Daniel, “El Gobierno abre las tumbas en secreto”, en *Interviú*, 11 de octubre de 2010, pp. 6-11.

<sup>40</sup> Entrevista realizada a Lorena Rivero por los autores de este trabajo; 18 de noviembre de 2010.

de Mediapro, y el actor y presentador Fernando González (*Gonzo*), encabezaron el equipo de producción y redacción. Dicha línea de producción finalmente se tradujo en un conjunto de realizaciones sobre distintos aspectos de la historia reciente española. Entre estos trabajos resaltó el dedicado al diplomático Ángel Sanz Briz (*Sanz Briz, el Schindler español*), emitido por Antena 3 el 17 de diciembre de 2008.

Con esta idea como punto de partida, en septiembre de 2008 comenzó la preproducción de un documental sobre las circunstancias históricas y de actualidad que rodeaban el Valle de los Caídos. El 5 de noviembre, ya en pleno rodaje, el Juez Garzón ordenó la exhumación de los ocho cadáveres de republicanos procedentes de Aldeaseca (Ávila), que habían sido trasladados y depositados en la cripta sin el conocimiento de sus familias. La Audiencia Nacional frenó entonces esa decisión. Esta cuestión condicionó la deriva argumental del documental.

Ante la cantidad de información recabada, los productores decidieron dividirlo en dos partes, interrelacionadas entre sí, pero autónomas en su metraje. *Franco: operación caídos* tendría como objetivo la investigación televisiva de las denuncias sobre el destino de los cuerpos de Aldeaseca, implicándolas en un contexto más amplio: el referido al traslado masivo de cadáveres a la Basílica durante las fases inmediatamente anterior y posterior a su inauguración. *La obsesión de Franco* estableció, por su parte, una perspectiva diacrónica más vasta, centrándose en una historia del recinto, desde su formulación como proyecto a las circunstancias de su construcción e inauguración. Dicha premisa permitiría evidenciar las contradicciones existentes entre su sentido originario -memorial de los vencedores, erigido mediante el trabajo físico de los vencidos-, y los valores propios de una ética cívica democrática asociada a nuevas formas y necesidades de rememoración y reparación<sup>41</sup>.

La primera parte, *Franco: operación caídos*, fue emitida el miércoles 28 de enero de 2009 por la cadena comercial privada Antena 3, en horario de *late-night*<sup>42</sup>. A pesar de programarse en madrugada, fue uno de los espacios más vistos en esa franja, congregando a 1,3 millones de espectadores (un 14% de cuota de pantalla). Sólo fue superado por el programa *El juego de tu vida* de Telecinco. Dos meses después, el 30 de marzo de 2009, se emitió *El Valle de los Caídos: la obsesión de Franco*, también de madrugada, tras el largometraje de ficción *Misión Imposible*. En esta ocasión fue el tercer programa más visto del *late-night*, con 1.260.000 espectadores (15,7% de *share*). La reposición de un capítulo de *CSI* en Telecinco y el programa de información y debate político *59 segundos* en la Primera de TVE consiguieron atraer un número algo mayor de televidentes. En todo caso, la audiencia obtenida en la programación de los dos documentales cumplió con los objetivos

<sup>41</sup> FERNÁNDEZ BUEY, Francisco, “Democracia y memoria histórica”, *Ayer*, 32 (1998), pp. 195-201.

<sup>42</sup> El *late night* es la franja horaria que abarca desde medianoche hasta las 2:30 horas. La media de cuota de pantalla (*share*) en 2009, en esta banda, fue de 12%.

fijados por Antena 3, y con posterioridad la cadena los ha vuelto a redifundir en numerosas ocasiones<sup>43</sup>.

Para la realización de los documentales se contó con la participación de cinco redactores que se encargaron de la localización de material. Las fuentes aportadas fueron hemerográficas (fondos localizados en la Hemeroteca Nacional y en el Archivo de la Agencia EFE), cinematográficas (material procedente de la Filmoteca Nacional y del Archivo de TVE), bibliográficas (en particular, los trabajos *La verdadera historia del Valle de los Caídos* de Daniel Sueiro, y *Les morts clandestins* de Queralt Solé), además de otro material del Archivo General de la Administración y procedente de entrevistas.

Ambos programas estuvieron conducidos por el periodista Fernando González, *Gonzo*, un rostro conocido en la pequeña pantalla gracias a su participación en el programa *Caiga Quién Caiga* (Telecinco, 2005-2007). En él protagonizó dos secciones específicas: “¡Proteste ya!”, donde recorría la geografía española intentando solucionar las quejas ciudadanas; y “Cadena de favores”, un proyecto solidario que, implicando a varios personajes públicos, pretendía conseguir mejoras para colectivos desfavorecidos. En el año 2008 la productora Mediapro le ofreció presentar un programa propio (*El Método Gonzo*), un magazín de actualidad social de emisión diaria para la cadena Antena 3. Ese espacio nació como una continuación del “¡Proteste Ya!”. El modelo de trabajo que desarrolló en él consistía en acudir directamente a diversos responsables institucionales, y exigirles que cumplieran determinados deberes o servicios con el ciudadano, sustanciando así un ejercicio de periodismo-denuncia<sup>44</sup>. Este tipo de roles interpretativos asumidos por Fernando González son interesantes por un doble motivo. Por una parte, porque permitieron construir una imagen reconocible de este personaje, ligado con la denuncia de determinadas injusticias, o las críticas de excesos o defectos de la Administración. Y, por otro, ya que este rol adoptó una forma peculiar de “carisma televisivo”<sup>45</sup>, amoldado, desde el punto de vista dramático, al encuadre del tratamiento sobre el Valle de los Caídos, que fue igualmente abordado en términos de denuncia pública.

Se produjo, así, una reubicación de un patrón televisivo. Se ha estimado que el espectador, cuando percibe a un personaje, tiende inmediatamente a emplazarlo en una categoría que le resulte familiar<sup>46</sup>. Potencialmente al menos, en el caso de *Gonzo* el televidente podía asumir ese trabajo precedente, enmarcando el sentido de los documentales sobre el Valle de los Caídos como realizaciones de denuncia pública,

<sup>43</sup> Entrevista realizada a Lorena Rivero por los autores el 18 de noviembre de 2010.

<sup>44</sup> ÁLVAREZ, Israel, “Gonzo: Los reporteros del programa son unos ‘tocapelotas’ fantásticos”, en *El País*, 16 de mayo de 2008, p. 45.

<sup>45</sup> BELL, Erin y GRAY, Anne, “History on Television. Charisma, Narrative and Knowledge”, *European Journal of Cultural Studies*, 10, 1 (????), pp. 113-133.

<sup>46</sup> CUESTA, Ubaldo y MENÉNDEZ, Tania, “La percepción del personaje y su construcción psicológica”, en GARCÍA, Francisco y otros autores (eds.), *Narrativa Audiovisual*, Madrid, Laberinto Comunicación, 2006, pp. 49-68.

dirigidos a destapar verdades ocultas. Su presentador mantenía ese perfil de defensor de los más débiles. *Gonzo* seguía siendo un fiscal que representaba a la audiencia y vigilaba por el buen funcionamiento de lo público, participando en la búsqueda de soluciones, desde un compromiso simbólico de estar al servicio de lo que podría denominarse como la comunidad de televidentes.

Según la guionista Lorena Rivero, los documentales partían de una evidencia palmaria: el sentido del Valle de los Caídos como espacio dotado de fuertes resonancias políticas. Sin embargo, intentaron indagar sobre ciertos aspectos específicos, como el número de enterrados allí, el proceso de exhumación de “fosas con nocturnidad” para llenar su cripta, o en cómo reparar el rechazo de unos familiares que se oponían a que los cuerpos de sus allegados siguieran reposando junto a los de Franco o José Antonio<sup>47</sup>.

*Gonzo* adquirió en ambos programas un doble papel: narrador y entrevistador. Como entrevistador fue cercano e imparcial, se limitó a realizar las preguntas con educación, y no dejó entrever su postura personal, actuando así como simple canal de información. Y, como instancia en forma de *voz en off*, se mostró en su discurso claro, contundente y conciso, con frases cortas y sintéticas, resaltando esos episodios oscuros potencialmente desconocidos para la audiencia generalista.

Cada documental contó con una estructura narrativa específica. En *Franco: operación caídos*, su eje principal fue la reconstrucción minuciosa de cómo se llevaron a cabo las inhumaciones de los restos de Aldeaseca. A partir de ese caso se intentó desentrañar un *modus operandi* más general, abordando cómo se resolvieron, logística y administrativamente, los traslados de cadáveres desde diferentes puntos de España hacia Cuelgamuros. *Operación caídos* se abrió con la presentación de una fotografía en la que podía observarse el interior de uno de los osarios del Valle de los Caídos. Fue tomada en el mes de marzo de 1959. La imagen cubría toda la pantalla, y a través del *zoom* se fueron destacando los diferentes elementos de la composición. Es evidente que una imagen por sí sola no significa nada, sino que adquiere su significación por el juego dialéctico entre un productor y un observador, siendo ellos quienes pueden plantear la pregunta sobre la capacidad de información y revelación de esa sustancia icónica<sup>48</sup>.

La *voz en off* subrayó que la imagen proyectada veía la luz por primera vez. De este modo, se proponía un juego connotativo: el de que el espectador se encontraba ante una imagen que era *historia palpable*, oculta hasta ahora. Pero, además, la instantánea incorporaba un elemento destacado por encima de los demás: mostraba una caja marcada con el número 158, que contenía los restos mortales procedentes de Aldeaseca. De esta forma, el espectador no sólo se hallaba ante una imagen histórica inédita, sino también ante una imagen que era plena actualidad, y que mate-

<sup>47</sup> Entrevista realizada a Lorena Rivero por los autores el 18 de noviembre de 2010.

<sup>48</sup> VILCHES, Lorenzo, *La lectura de la imagen: prensa, cine y televisión*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 14.

rializaba, sintéticamente, esa pretensión discursiva del documental por practicar una actualización de un pasado pertinente ante cuestiones o debates de presente.

El documental finalizaba con un epílogo explicativo narrado por *Gonzo* desde el propio recinto, que establecía una suerte de diagnóstico de esta práctica de memoria televisiva:

“Un monumento construido en gran parte por presos políticos. Un mausoleo descomunal donde combatientes republicanos descansan eternamente presididos por la tumba de Francisco Franco. Una cruz que es la piedra en el zapato de la Ley de Memoria Histórica y donde además, la mayoría de los enterrados responden a una palabra: desconocido. Esto es realmente el Valle de los Caídos”.

El documental *El Valle de los Caídos: la obsesión de Franco* reconstruía, por su parte, la historia del monumento, partiendo de una premisa evidenciada desde la voz en off inicial: “nunca hasta hoy se ha contado toda la verdad”. En esta realización se hizo un recorrido cronológico por su construcción, hasta finalizar con el episodio del entierro de Franco. La última cuestión planteada fue la del futuro del recinto. Los diferentes protagonistas del reportaje fueron dando su opinión, para concluir con la de los ex-presos trabajadores, Tario Rubio y Andrés Iniesta:

“- Tario Rubio: Pondría un gran cartel que hasta los miopes pudieran leer con qué es lo que van a ver, cómo se construyó y quién lo construyó y de qué manera.

- Andrés Iniesta: Derruirlo totalmente.

- Gonzo: ¿Es un mal recuerdo para usted?

- Andrés Iniesta: Para mí, sí.

- Tario Rubio: Pero entonces, ¿cómo se sabría los sufrimientos?

- Andrés Iniesta: Qué no se sepa, dentro de doscientos años que nadie sepa lo que hubo aquí”.

Una vez más, el documental se cerraba con un alegato final de *Gonzo*, realizado esta vez desde el Altar Mayor en Cuelgamuros:

“Ni siquiera los presos que trabajaron aquí se ponen de acuerdo sobre cual debería ser el futuro de este edificio: museo, centro de estudios o lugar de culto religioso. El mausoleo del dictador poblado de simbología franquista sigue siendo a día de hoy una herencia incómoda para cualquier gobierno. Es un sitio en el que hay enterrados decenas de miles de personas que combatieron en la Guerra Civil española. Es el edificio más emblemático de la dictadura. Es la obsesión de Franco”.

Ambos documentales presentaron un ritmo narrativo y visual similar, fundamentado en un tratamiento ágil, en el que se sucedían encadenados de planos rápidos y dinámicos. Las secuencias presentadas por *Gonzo* se realizaron en movimiento, combinando planos medios -que intentan proyectar una percepción de diálogo y presencia del interlocutor durante una conversación-, con planos cortos, que permitían captar al detalle las expresiones personales. Los testimonios no fueron grabados con cámara fija (trípode), sino mediante cámara en mano, con ligeros movimientos que producían una sensación de cercanía y proximidad, y reforzaban el ritmo diná-

mico del relato. Esta técnica se utilizó con mayor profusión a la hora de la presentación de los testimonios directos.

Las dos realizaciones incidieron también en la idea de que presentaban datos inéditos y testimonios veraces. No obstante, ese aparente rango informativo objetivo se complementó con un tratamiento dramático ficcional. Se intentó acentuar el carácter histórico de algunos pasajes (las inhumaciones en los años cincuenta), transformando en postproducción el color de las escenas reconstruidas y dramatizadas, que pasaron a ser en blanco y negro, adquiriendo así un rango representativo modificado. Igualmente, en ciertos planos se jugó con un código formal que sugiriese riesgo y peligro mediante la sensación de filmación con cámara oculta, un recurso típico de los reportajes de investigación. Los documentales presentaron imágenes tomadas en el interior de algunos túneles de la Basílica, que fueron rodadas con iluminación nocturna, sin focos ni puntos de luz, para simular que estaban siendo registradas en secreto.

### 3.2. Estrategias de proximidad e ilusión de transparencia

Las realizaciones que analizamos se emitieron de modo independiente, si bien en la práctica eran narraciones complementarias. Desde un plano estilístico y de formato constituyeron dos muestras de montaje documental, la fórmula canónica en la enunciación del discurso histórico en cine o televisión<sup>49</sup>. Este formato suele caracterizarse por emplear un tono descriptivo o informativo en sus exposiciones. Sin embargo, tanto en *Operación caídos* como en *La obsesión de Franco* dominó un discurso sentimental, subjetivo y efectista, que subrayó ante el espectador aspectos emotivos, como la sensación de historia viva o la pervivencia del pasado traumático.

La televisión es una máquina del tiempo y una fábrica de narraciones sociales. En conexión con esta última idea, distintos autores han trabajado con la noción de relato de proximidad<sup>50</sup>. La cercanía puede resolverse invocando a tópicos o marcas de identidad, que aludan a tradiciones compartidas o asociadas al recuerdo directo, a la nostalgia o a los traumas. O mediante el tratamiento de hechos y personajes públicos, insertos en escalas de proximidad (entornos privados, vida cotidiana, marcos familiares o afectivos). La finalidad sería proponer formas de empatía y reconocimiento ante el espectador.

En relación con estas cuestiones pueden destacarse diversos aspectos, presentes en *Franco: Operación Caídos* y *La obsesión de Franco*. En este último documental, la gradación narrativa se adecuó a un ejercicio de introspección escalonada. Sus primeros testimonios fueron presentados como *voces autorizadas* (las historia-

<sup>49</sup> Cfr. MONTERDE, José Enrique y otras autoras, *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001, p. 131.

<sup>50</sup> Cfr. BUONANNO, Milly, "Religion and History in Contemporary Italian Drama", en CASTELLÓ, Enric y otros autores (eds.), *The Nation on Screen*, Cambridge, Scholars Publishing, 2009, pp. 13-27; y STRAUBHAAR, Joseph, "Beyond Media Imperialism: Asymmetrical Interdependence and Cultural Proximity", *Critical Studies in Mass Communication*, 8 (1991), pp. 1-11.

doras Carmen García y Queralt Solé), con una función introductoria respecto al entorno o los personajes tratados. Después se hicieron presentes las *voces mixtas* (los recuerdos del historiador, y antiguo preso político, Nicolás Sánchez-Albornoz). Y, finalmente, las *voces testimoniales directas* de trabajadores libres que vivieron en Cuelgamuros (como Fernando Taguas), de profesionales que participaron en la campaña de exhumaciones de 1958 -el carpintero Julio Alfaro-, o, esencialmente, de familiares directos de los muertos trasladados al recinto (Fausto Canales, Silvino Gil o Jaurés Sánchez).

En ambos documentales el núcleo de la trama resaltaba vivencias dolorosas y los recuerdos traumáticos reflejaban un tono coral, configurando una cierta comunidad de memoria y dolor compartidos<sup>51</sup>. Este plano expresivo convivió con argumentos explicativos de rango impersonal. Ambas líneas discursivas se complementaron, trazando una narrativa que pretendía socializar esas formas de dolor frente al posible descontrol emocional que podía conllevar su actualización en el presente<sup>52</sup>. Este aspecto cabe relacionarlo, además, con otro extremo: el uso de referencias dramáticas espectaculares; que pueden observarse, por ejemplo, en los pasajes dedicados a recordar los accidentes en el Valle de los Caídos, a partir de los testimonios de José Luis Orejas y Ángel Lausín, los dos hijos de presos políticos que trabajaron en el recinto.

Otro recurso textual fue el uso de la claridad narrativa. Sobre ello pueden considerarse varios aspectos, como la clara organización temporal que presentaba *La obsesión de Franco*. En él se establecía una rígida linealidad cronológica, abarcando desde la Guerra Civil a la sensación de presente, el momento en que los dos antiguos presos políticos mencionados -Andrés Iniesta y Tario Rubio- recorrían apesadumbrados la nave de la Basílica, hasta desembocar ante la tumba de Franco. Este juego retórico de confrontación y antagonismo expresaba plásticamente la correlación entre pasado y actualidad, a través de unos personajes con intensa función significativa. De ahí también la presentación de los testimonios de Iniesta y Rubio como exclusivas televisivas. Y de ahí, igualmente, el rango dramático de ese recorrido -físico, simbólico y retrospectivo- al avanzar por la Basílica, cuando se podía escuchar a Tario:

“Qué horrible. Qué vergüenza. La vergüenza nacional. ¿Cuántos compañeros morirían aquí? No lo sabremos nunca. Criminales, criminales, fascistas. El pueblo no sabe nada de lo que paso aquí. Nunca se nos pagarán los sufrimientos que nos hicieron esta pandilla”.

<sup>51</sup> Cfr. WALKER, Janet, “The Traumatic Paradox: Autobiographical Documentary and the Psychology of Memory”, en HODGKIN, Katherine y RADSTONE, Susannah (eds.), *Contested Past. The Politics of Memory*, Londres, Routledge, 2003, pp. 104-119.

<sup>52</sup> PICKERING, Michael y KEIGHTLEY, Emily, “Trauma, Discourse and Communicative Limits”, *Critical Discourse Studies*, 6, 4 (2009), pp. 237-249.

Otro aspecto donde se manifestó esta claridad narrativa era el relativo al empleo de pautas procedentes de estándares discursivos propios de la información de actualidad, el reportaje de investigación o la crónica en profundidad. *Operación caídos* ofrecía una estructura adecuada a los tópicos de representación de la investigación periodística, que parte desde un nítido “código genético”<sup>53</sup>, apunta problemáticas actuales, establece un detonante y, finalmente, desarrolla una indagación en forma de trayecto físico o intelectual<sup>54</sup>. En la primera secuencia de *Operación caídos*, el presentador establecía una sintética exposición de contenidos en clave de sumario (las incógnitas sobre los traslados de cadáveres y la orden de exhumación del Juez Garzón). Sin solución de continuidad, desembocaba en una batería de preguntas (“¿Existió una operación coordinada a gran escala de traslados de cadáveres? ¿Cómo se realizó? ¿Cuántos muertos hay en el Valle de los Caídos? ¿Cuántos de cada bando? ¿Están todos identificados? ¿Dónde están sus restos?”). Finalmente, desvelaba algunas claves más mediante un lenguaje directo de tono espectacular -la audiencia podrá conocer “imágenes que ven la luz por primera vez” y “tener acceso a la gran cripta”, con la finalidad de desvelar “qué esconde el mayor monumento funerario de nuestro país”.

Esta modalidad de estructura puede relacionarse con las estrategias propias del documental divulgativo histórico<sup>55</sup>. Estos documentales explicitaron una finalidad de didáctica social, amoldada al uso de una serie de rutinas y recursos de género: empleo de material de archivo, uso esporádico de recreaciones o dramatizaciones, utilización de la narración omnisciente, selección y montaje de los testimonios siguiendo criterios de refuerzo argumental. El resultado fue un discurso compacto, cerrado sobre sí mismo, que pretendía resolver todas las claves indicadas en su prólogo<sup>56</sup>. La claridad narrativa podía apreciarse, paralelamente, a través del alejamiento de un tono de especialización académica o excesiva erudición. En su lugar, abundaron las citas propias de lo que podríamos llamar “historia cercana” o “memoria popular” mediatizadas<sup>57</sup>, caracterizadas por rasgos como la simplificación e individualización de procesos y relaciones de pasado, la agilidad argumental y el atractivo visual. A estas claves e añadieron el deseo por concretar una conciencia

<sup>53</sup> La noción de “código genético” se refiere a la primera unidad de información que se propone al espectador, al inicio de un relato audiovisual, y que permite ubicarlo en unas determinadas reglas de género o formato, proporcionando así unas señas de identidad guía; SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio, *Estrategias de guión cinematográfico*, Barcelona, Ariel, 2001, p. 186.

<sup>54</sup> Pauta habitual empleada en otros reportajes que abordaron implicaciones derivadas desde el franquismo; por ejemplo *Bebés robados en España* (emitido en *Reporteros Cuatro*, Cuatro, 2010)

<sup>55</sup> HERNÁNDEZ, Sira, *La historia contada en televisión...*, pp. 45-49.

<sup>56</sup> NICHOLS, Hill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997, pp. 68-72.

<sup>57</sup> Cfr. DE GROOT, Jerome, *Consuming History. Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*, Londres, Routledge, 2009; y HOERL, Kristine, “Burning Mississippi into Memory? Cinematic Amnesia as a Resource for Remembering Civil Rights”, *Critical Studies in Media Communication*, 26, 1 (2009), pp. 57-59.

histórica en el espectador, o la sensación de proporcionar una objetividad factual, basándose en una visión del pasado fundada en patrones de verosimilitud<sup>58</sup>. Pero cabe señalar que ese hipotético sentido de credibilidad convivió con ciertos déficits destacables, como la confusión entre recursos documentales, la falta de clarificación del origen y el grado de originalidad de algunas fuentes, o ese énfasis por destacar la aparente naturaleza exclusiva de ciertos testimonios<sup>59</sup>.

La claridad narrativa se estableció, asimismo, mediante criterios de encuadramiento que afectaban a la construcción y configuración de personajes. Tanto *La obsesión de Franco* como *Operación caídos* presentaban un rígido contraste entre franquismo y antifranquismo. Esa dualidad se formulaba en forma de oposición no sólo política, sino también moral o emocional. En ambas producciones, la figura de Franco ocupaba un papel protagónico, y el Valle de los Caídos se mostraba como obra arquitectónica y simbólica indisolublemente asociada a su figura. Ello conllevaba minusvalorar otras personalidades que ocuparon una función resaltada en el diseño del recinto (como el arquitecto Pedro Muguruza), o que estuvieron implicadas en las operaciones de planificación y coordinación del traslado de restos (como Blas Pérez González).

Frente a la intensa sombra proyectada por el binomio Franco/franquismo, se emplazó el resto de personajes relevantes (los familiares de las víctimas y los antiguos presos políticos). En esta lógica, es significativo el papel desplazado de uno de los testimonios, el de Silvino Gil, hijo de un combatiente del bando nacional, pero que participó en la indignación, común a todos los testimonios, por el traslado clandestino de cadáveres. En dicha posición de denuncia cabría situar también el rol de implicación asumido por el presentador de los documentales. E, incluso, a algunos testimonios potencialmente cercanos a lo que podríamos llamar memoria justificativa franquista, como los de Juan Blanco o Félix Morales<sup>60</sup>, que ocuparon una posición argumental prácticamente anecdótica en las producciones que estamos analizando.

La carga simbólica del Valle de los Caídos como espacio de memoria política relativizó otras posibles derivas narrativas, que apenas fueron apuntadas. Cabría mencionar dos de ellas con una importancia muy secundaria en las tramas: la naturaleza del recinto como espacio religioso, o su sentido como marco para la vida cotidiana. Tan sólo un testimonio -el de Fernando Taguas, antiguo trabajador libre en las obras del recinto- manifestó este último extremo desde un tono nostálgico afectivo.

---

<sup>58</sup> Cfr. TODOROV, Tzvetan, *Las morales de la Historia*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 119-145.

<sup>59</sup> Los redactores complementaron la localización de testimonios con material procedente del AGA y la Hemeroteca Municipal, o con planos extraídos, en su mayoría, de No-Do. Sin embargo, los créditos finales del documental no informaron de la procedencia de este material.

<sup>60</sup> Juan Blanco es autor de *Valle de los Caídos: Ni presos políticos ni trabajos forzados* (Madrid, Fuerza Nueva, 2009), y Félix Morales Vicepresidente de la Fundación Francisco Franco.

## Conclusiones: Relato documental y genealogía del recuerdo televisivo

La configuración y circulación de narrativas históricas requiere de determinados ejercicios de comunicación. Ello nos aproxima a las prácticas de memoria mediática, a sus vinculaciones con ciertas coyunturas o necesidades de presente. La memoria mediática se emplaza en relación con el amplio panorama de discursos públicos acerca de lo histórico relevante. En este sentido, puede ser valorada como una estrategia de objetivización de segundo grado, orientada a establecer normas o formas de comportamiento, en ocasiones para reforzar los generados desde otras instancias de socialización<sup>61</sup>.

Los relatos mediáticos son fruto, a su vez, de operaciones de estructuración y organización formal y de contenidos. Esa especificidad de código y formato también condiciona la configuración y circulación de las narrativas históricas, así como la posible significación -o su vivificación y plasticidad- adquirida por el pasado evocado.

Tal y cómo se ha desarrollado en este trabajo, *El Valle de los Caídos. La obsesión de Franco y Franco: operación caídos* constituyeron dos prácticas específicas de memoria mediática. Se trató de dos relatos que cabe emplazar en un determinado tiempo de debate político y social -la primera década del siglo XXI-. Propusieron ciertas pautas de representación, valoración y crítica, enmarcadas en un sentido funcional de la televisión, como herramienta para actualizar y revisar un pasado traumático.

Ambos documentales se situaron, además, en relación con una extensa genealogía relacionada con la evocación audiovisual de la guerra y el primer franquismo. Es imposible detallar aquí esta trayectoria, que arrancó de las primeras filmaciones llevadas a cabo en el verano de 1936, se prolongó a lo largo de toda la dictadura y se ha mantenido activa durante las últimas décadas. La evocación de la guerra y el franquismo puede rastrearse, igualmente, a lo largo de la historia de la televisión, un marco donde se han emplazado realizaciones singulares, pero que también ha incorporado orientaciones surgidas en otros ámbitos de las industrias culturales (teatro, literatura, periodismo, ensayismo, cine...). Este extremo nos permite hablar de diálogo permanente entre pantallas. Baste considerar un ejemplo: los intensos paralelismos de denuncia sobre el franquismo trazados desde ofertas filmicas recientes, como *Las 13 rosas* (E. Martínez-Lázaro, 2007) o *Los girasoles ciegos* (J. L. Cueda, 2008)<sup>62</sup>, y desde productos de ficción televisiva, como las primeras temporadas de la telenovela *Amar en tiempos revueltos* (TVE, 2005-2012, con coordinación de guiones de R. Sirera).

<sup>61</sup> Cfr. BERGER, Peter L. y LUCKMANN, Thomas, *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Garden City, Anchor Books, 1966.

<sup>62</sup> Sobre el primero de los filmes citados, BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor, “*Las 13 rosas* (2007): el cine como reconstructor de memoria”, y DEVENY, Thomas, “Bio-Pic/Death Story: Emilio Martínez Lázaro’s *Las 13 rosas*”, *Bulletin of Spanish Studies*, 89, 7-8 (2012), pp. 9-21 y pp. 39-48

La Guerra Civil ha constituido un intenso objeto de reflexión televisiva que ha evidenciado una constante aplicación de políticas de memoria. Así, por ejemplo, la presencia televisiva del conflicto durante los primeros años setenta se formuló, muchas veces, en forma de proyección del discurso sobre la “paz” y la sociabilidad en el franquismo propuesto, desde 1964, por el aparato de propaganda de Información y Turismo<sup>63</sup>: en este sentido pueden interpretarse algunas campañas en la pequeña pantalla, como la dedicada a los *XXXV Años de Paz* (TVE, 1974). En cambio, a partir de 1976-1977, el tratamiento televisivo incorporó nuevos valores, que tendieron a reducir esa presencia, a situarla en unas coordenadas de discusión política plural (por ejemplo, a través de programas de debate), y a plantear una lectura del enfrentamiento y de su principal herencia - el franquismo- en clave de superación colectiva.

Ya en los ochenta, la evocación de la contienda se vinculó con otras prácticas de memoria televisiva (las llamadas “series de calidad”), ficciones de alto coste de producción y estilo cinematográfico donde se estableció una recuperación simbólica de la II República. La adaptación para TVE de la obra de Arturo Barea *La forja de un rebelde* (M. Camus, 1990) fue una buena muestra. Ese contraste entre las distintas gestiones de memoria, en diferentes tiempos históricos, nos conecta con otro asunto relevante: el de la ductilidad de formatos o claves de género. A lo largo del último tercio del siglo XX, la Guerra Civil en televisión fue presentando distintas modalidades de enunciación, abarcando desde programas informativos o reportajes de actualidad a realizaciones conmemorativas, espacios de debate académico (como *La Tribuna de la Historia*, TVE, 1978 y 1981, L. I. Seco), documentales didácticos de rango enciclopédico (*España en guerra, 1936-1939*, TVE, 1986, P. Cervera), o ficciones dramáticas, como las antes señaladas.

La mirada documental sobre la guerra y el franquismo llevada a cabo en la última década ha sido claramente plural, si bien muchas de sus expresiones pueden asociarse con el corpus de valores ligados con la idea de “memoria histórica”. En esas coordenadas se han situado ejercicios de recuperación y reivindicación, de crítica epistemológica o ética, de didáctica social o de (des)legitimación política...<sup>64</sup>. Pueden citarse algunos trabajos emblemáticos en este sentido, como la trilogía de Montse Armengou y Ricard Belis para TV3, posteriormente emitida en TVE, un ciclo conformado por tres propuestas complementarias, que dibujaron una óptica de conjunto sobre el franquismo: *Els nens perduts del franquisme* (2002), *Els fosses del silenci* (2003) y *El comboi dels 927* (2004). A estos títulos cabe sumar otras producciones, como las de

<sup>63</sup> HERNÁNDEZ CORCHETE, Sira, “La mirada documental de la Guerra Civil en el tardofranquismo y la Transición. De la celebración de la paz a la búsqueda de la reconciliación nacional”, en HERNÁNDEZ CORCHETE, S. (ed.), *La Guerra Civil...*, op. cit., pp. 30-41.

<sup>64</sup> Cfr. RODRIGO, Javier, “La Guerra Civil: memoria, olvido, recuperación e instrumentación”, *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 6 (2006), pp. 8-9.

Alfonso Domingo e Itziar Bernaola (*Las fosas del olvido*, 2004), Ángel Hernández García, Antonio Navarro, Fernando Ramos y Francisco Freire (*La columna de los ocho mil*, 2005), Carlos Ceacero y Guillermo Carnero (*Una inmensa prisión*, 2005), las entregas programadas en la serie de Alfonso Domingo *La memoria recobrada* (TVE, 2006), o los propios documentales analizados en este trabajo, *El Valle de los Caídos. La obsesión de Franco* y *Franco: operación caídos*.

Todo este material coincidió en su carácter como documentales de montaje, centrados en retratar la experiencia de la guerra y la dictadura. Presentó unos rasgos enunciativos comunes, que aludían a un sistema de claves relativamente intercambiables. Fueron producciones ajustadas al formato del reportaje de investigación. Partían de parámetros de estricto tiempo presente, y realizaban una introspección a través de la memoria testimonial de víctimas o represaliados. Desde ese enfoque, tal y como se ha dicho ya, sustentaban una traducción televisiva de la categoría de “memoria histórica”, explicitando, como ejes argumentales e interpretativos, enfoques de denuncia del legado histórico del franquismo y posiciones de reparación cívica o simbólica.

Tales características evidenciarían varios aspectos relevantes. La oleada de películas realizadas a inicios del siglo XXI sobre los años treinta o cuarenta incorporó el influjo de los debates políticos o culturales sobre la memoria. En el caso de los documentales, cabe destacar el creciente valor otorgado a la idea de recuperación de testimonios personales, un aporte en ocasiones combinado con la investigación en distintos archivos<sup>65</sup>. Pero también ha persistido una cierta rutina, basada en el uso reiterativo de moldes formales y narrativos o tópicos de representación. Este aspecto es visible en la ficción cinematográfica, y probablemente ha ayudado a sedimentar formas de simplificación o banalización histórica -por ejemplo, sobre la represión-, en consonancia con ciertos estándares dramáticos o de género<sup>66</sup>.

El corpus audiovisual ha ido ubicándose paulatinamente en las reflexiones sobre representación y políticas de memoria pública. Es un plano puesto de relieve, por ejemplo, en análisis sobre adaptaciones de las obras literarias de Javier Cercas, Javier Marías o Antonio Soler<sup>67</sup>. En ellas se confrontaban e interrelacionaban tiempos distintos (el pasado narrado y el presente de la narración), estableciéndose un diálogo gnoseológico donde cabía el testimonio documental junto a la especulación imaginativa, tal y como refleja la novela (2001) y el film

<sup>65</sup> GUTIÉRREZ LOZANO, Juan Francisco y SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada, “La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil”, en *HMiC*, 2005, p. 3.

<sup>66</sup> IBÁÑEZ, Juan Carlos, “La Guerra Civil en el cine español de la primera década del siglo XXI”, en IBÁÑEZ, Juan Carlos y ANANIA, Francesca (coords.), *op. cit.*, pp. 106-107.

<sup>67</sup> GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Alfonso, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid, Vervuet, 2010, pp. 35-36

(2002) *Soldados de Salamina*. Isabel Estrada ha resaltado, por su parte, el sentido epistemológico de algunos documentales televisivos, como el ya citado *Els fosses del silenci*. Este trabajo propició un ensayo de divulgación como complemento a la propia realización, al tiempo que se convirtió en paradigma audiovisual sobre las labores de localización y exhumación de restos<sup>68</sup>.

Tanto *El Valle de los Caídos. La obsesión de Franco* como *Franco: operación caídos* se situaron en estas coordenadas. Tal y cómo se ha indicado, combinaron la introspección personal con el uso de estrategias de ficcionalización, espectacularidad, proximidad y valoración emotiva del franquismo, contrastando así diferentes dimensiones que han confluído en el Valle de los Caídos como espacio de memoria. Fueron realizaciones que ofrecieron una articulación discursiva que combinaba pasado y actualidad, valor -objetivo y subjetivo- del testimonio, e investigación e interpretación periodística sobre la historia.

Ambas producciones abordaron cuestiones de política de recuerdo, involucrándose con la problemática sobre uno de los “olvidos” aparentes más notables de la Transición: el del Valle de los Caídos como ámbito que subsistió en forma de homenaje a la dictadura, y, paralelamente, como fruto de una “desmemoria mediática” sobre las circunstancias concretas de su construcción o las condiciones en que se llevaron a cabo sus inhumaciones<sup>69</sup>.

Los dos documentales dieron forma, finalmente, a lo que Loshitzki ha definido como una cultura de reivindicación propia de “víctimas híbridas”, de aquellos que compondrían una segunda o tercera generación de memoria<sup>70</sup>. En esta categoría se inscribirían los descendientes de los represaliados, pero también los propios creadores de los relatos documentales, así como buena parte del público a quién van dirigidos. Este aspecto puede, además, extrapolarse más allá de las estrictas circunstancias españolas, inscribiéndose en un escenario más amplio. Ello nos sitúa en relación con otros contextos de recuerdo (Latinoamérica, los Balcanes, Europa Central u Oriental, el Próximo Oriente...). En estos

<sup>68</sup> ESTRADA, Isabel, “The Recuperation of Memory in Regional and National Television Documentaries: The Epistemology of *Els Fosses del Silenci* (2003) and *Las Fosas del Olvido* (2004)”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11, 2 (2010), pp. 191-209; ARMENGOU, Montse y BELIS, Ricard, *Las fosas del silencio ¿Hay un holocausto español?*, Barcelona, Plaza&Janés, 2004.

<sup>69</sup> “Desmemoria” y “olvidos” que deben matizarse a la vista de la producción documental realizada durante la Transición, puesto que, a partir de 1976, se asistió a una eclosión de propuestas de memoria que desdican la idea de un “cine amnésico”. GÓMEZ VAQUERO, Lorena, “Hibridaciones e imposturas en el documental de la Transición”, en ORTEGA, M<sup>a</sup> Luisa (ed.), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*, Madrid, Ayuntamiento/Ocho y Medio, 2008, pp. 21-45.

<sup>70</sup> LOSHITZKY, Yosefa, “Hybrid Victims. Second Generation Israelis Screen on Holocaust”, en ZELIZER, Barbie (ed.), *Visual Culture and the Holocaust*, Londres, The Athlone Press, 2001, pp. 152-177. Respecto al caso español, CUESTA, Josefina, “Las capas de la memoria. Contemporaneidad, sucesión y transmisión generacionales en España (1931-2006)”, *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 7 (2007).

otros marcos geográficos también han proliferado las miradas audiovisuales sobre el pasado, fruto de la reescritura efectuada por colectivos generacionales, aunándose, asimismo, la reclamación de civismo democrático, la reivindicación de unas raíces sobre lo específico y una expresión de lo aún doliente.