PROJECT MUSE®

El 20 de noviembre como lugar de memoria: construcciones y resignificaciones en el relato audiovisual

José Carlos Rueda Laffond, Carlota Coronado Ruiz

Hispanic Review, Volume 88, Number 1, Winter 2020, pp. 71-95 (Article)

Published by University of Pennsylvania Press
DOI: *https://doi.org/10.1353/hir.2020.0004*

For additional information about this article
https://muse.jhu.edu/article/746841

[34.201.122.150] Project MUSE (2024-03-28 09:36 GMT)

El 20 de noviembre como lugar de memoria: construcciones y resignificaciones en el relato audiovisual

José Carlos Rueda Laffond
Carlota Coronado Ruiz
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN Pocas fechas de la reciente historia española presentan una carga de sentido tan poderosa como el 20 de noviembre. Efeméride del fallecimiento de Francisco Franco en 1975, pero también del fusilamiento de José Antonio Primo de Rivera y de la muerte de Buenaventura Durruti en 1936, ha compuesto durante décadas un potente momento de memoria. El artículo aborda, desde una perspectiva panorámica, la presencia del aniversario en el relato audiovisual, principalmente documental. El rol del 20 de noviembre como cita de memoria luctuosa, o su ligazón con la sacralización y desacralización, compondrán los ejes de interpretación, considerando que tales relatos se han implicado en procesos de construcción y reciclaje. Desde ahí se atenderá a las (re)significaciones simbólicas asociadas con las políticas de memoria donde se han situado esas producciones desde la Guerra Civil a la actualidad.

Introducción

El 29 de julio de 2011 José Luis Rodríguez Zapatero anunció la convocatoria a elecciones para el 20 de noviembre. No faltaron las críticas por elegir esa

Financiado por Proyecto "Diccionario de símbolos políticos y sociales: claves iconográficas, lugares de memoria e hitos simbólicos en el imaginario español del siglo XX" (ref. HAR-2016-77416-P. Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, Gobierno de España) y Grupo de Investigación Complutense Memoria y Medios de Comunicación (ref.: 671685).

Copyright © 2019 University of Pennsylvania Press. All rights reserved.

[34.201.122.150] Project MUSE (2024-03-28 09:36 GMT)

jornada, a lo que el presidente del Gobierno español respondió que no era sino "una fecha más" (Gutiérrez-Rubí). Pero lo cierto es que ese día se erigió durante decenios en conmemoración del fusilamiento, en 1936, del fundador de Falange Española José Antonio Primo de Rivera y de la muerte de Francisco Franco, en 1975. Desde inicios del siglo XXI la fecha ha ido impregnándose de claves afines a la noción de "memoria histórica" —expresión sintética que alude a la política de memoria encaminada a la reparación de los represaliados por el franquismo durante la Guerra Civil y la dictadura—. De esta forma, se habría pasado del homenaje al explícito desmontaje simbólico.

Tal perspectiva permite definir al 20 de noviembre como un prolongado lugar de memoria (Nora), pero también como un momento inscrito en las coordenadas de la contramemoria, en relación con disputas sobre la cita histórica que derivarían en procesos de revisión y mutación simbólica con sobresaliente presencia en el espacio público (Jelin 141–42). La categoría de lugar de memoria (*lieux de mémoire*) constituye, tal y como recalcó Paul Ricoeur (518–30) en su reflexión sobre el monumental trabajo dirigido por Pierre Nora, una noción equívoca que subsume múltiples afirmaciones y desplazamientos vinculados con los cambiantes posicionamientos adoptados por el propio Nora. En cualquier caso, y más allá de su acepción habitual como lugares físicos de rememoración, abarcaría un triple dimensionamiento: las estructuras materiales, las simbólicas y las funcionales, entendidas como planos, en ningún caso excluyentes, que articulan y proyectan socialmente una multiplicidad de marcas conmemorativas y una capacidad de incidencia en la historización de la memoria.

El sesgo ambiguo de la noción de lugar de memoria debe correlacionarse con varios extremos teóricos pertinentes para el presente ensayo. De una parte —y este aspecto conformó el eje rector de la reflexión de Nora—, el alumbramiento y primer desarrollo conceptual del término fue fruto del esfuerzo por desbrozar las relaciones (y las esferas de autonomía o solapamiento) entre historia y memoria, y, con ello, de los regímenes de objetividad, autoridad y veracidad discursiva. Christina Dupláa ha remarcado, en esta lógica, la vaguedad de los *lieux de mémoire*, un ámbito donde, según Nora, se incorporarían también los relatos historiográficos (30–31 y 35). En segundo lugar, la ductilidad de la noción de lugar de memoria permite entenderla como perspectiva interpretativa sobre las identidades donde se subsumirían imaginarios plurales y heterogéneos, desde simbologías y mitologías nacionales esencialistas hasta narrativas conciliadoras o reparadoras

(Resina; Winter 9–16). Y finalmente, aunque Nora minimizó la trascendencia mediadora y mediatizadora de los lugares de memoria, debe señalarse que la narrativa mediática evidenciaría, *a priori*, una potencialidad notable como instancia de representación no solo para tratar los lugares de memoria, sino también para erigirse, "en cuanto acontecimiento estético [o] hecho estético", en lugar de memoria (Winter, 12–13).

Como se abordará en este artículo, el 20 de noviembre conforma un dilatado y denso lugar de memoria conmemorativa. Su origen se ligó con la figura del dirigente anarcosindicalista Buenaventura Durruti, muerto durante la defensa de Madrid en 1936. De hecho, Durruti fue objeto de rápido homenaje ya en 1937. Otro tanto ocurrió durante el franquismo con el culto a José Antonio, sometido a diversos ritmos e intensidades. Ambos nombres constituyeron obvios referentes ligados con la guerra, la raíz donde asimismo se sitúa el general Franco. En este sentido, uno de los rasgos comunes de los sucesivos 20 de noviembre ha sido la personalización a través del relato heroico o desacralizador. Y, por supuesto, el énfasis en su naturaleza luctuosa, traducida en diferentes modalidades de tanatofilia y tanatofobia (Laffan), tendentes a legitimar o deslegitimar a esas figuras como activos simbólicos y metáforas político-culturales.

Tales aspectos servirán de ejes para este trabajo. En él se atenderá a la representación audiovisual del 20 de noviembre a través de formatos de no ficción para cine y televisión, aunque valorándose también otros materiales iconográficos, ficcionales o periodísticos. Ello nos sitúa ante un corpus vasto, capitalizado por documentales o reportajes canónicos que operaron con un efecto de realidad mediante el recurso a estándares clásicos —informativos, descriptivos e interpretativos— de aparente objetividad.

La presencia del 20 de noviembre en los medios o la literatura ha sido objeto de algunas aproximaciones (Humanes; Cuesta 341–76; Pagni). Ese hecho nos ha animado a priorizar el análisis de fuentes audiovisuales más desconocidas o recientes, aunque el propósito es resaltar continuidades y contrastes a través del tiempo. Para ello se considerarán fenómenos de reciclaje orientados a la resignificación simbólica en correspondencia con las políticas de memoria donde se han emplazado las producciones audiovisuales. El resultado ha sido, obviamente, una genealogía de afirmaciones y de reinversiones, así como de construcciones y deconstrucciones, impregnadas de una intensa fijación presentista afín con situaciones circunstanciales de legitimación o deslegitimación política. Este trabajo intentará explorar diversas estrategias implicadas en tales operaciones.

En este sentido debe resaltarse el prolongado énfasis por dotar a la representación mediática del 20 de noviembre de un componente performativo, por reflejar —e incentivar— una activa movilización sociopolítica, actuando como "imágenes vivas" (Coonfield y Huxford) a pesar de la denotación inversa —el hecho de la muerte— vinculada con la efeméride. Dicho aspecto puede relacionarse con la consideración, planteada por Joseph Roach (2–12), sobre acoplamiento entre memoria, performatividad y sustitución. Frente a una ilusoria concepción de la cultura como espacio clausurado y estático, este autor ha resaltado el rol del desempeño performativo con vistas a generar la sensación de una continuidad de la tradición. Las prácticas de sustitución facilitarían, entonces, la reproducción cultural a través de ejercicios de subrogación y actualización efectuados por la memoria, pero donde intervendrían, asimismo, influencias y contaminaciones que acabarían desdibujando esa misma tradición. Trasladado al caso del 20 de noviembre, este hecho nos sugiere que las figuras-memoria de Durruti, José Antonio y Franco no han sido meros compartimentos estancos, sino marcas de sentido susceptibles de presentar unas fronteras desdibujadas.

Todas estas cuestiones se correlacionan, a su vez, con asuntos presentes en la agenda de los estudios sobre memoria mediática: con el papel de los medios como difusores, articuladores y mediatizadores de relatos generalistas sobre el ayer (Neiger, Meyers y Zandberg; Erll 120–25), con su función como actualizadores e instancias para la generación social de imaginarios en "pasado continuo" (Zandberg, Meyers y Neiger), o con su especificidad como articuladores de representaciones que aspirarían a socializar relatos identitarios implicados con circunstancias traumáticas (Ebbrecht; Eyal). La continuidad mediática del 20 de noviembre se conecta, además, con los abusos y el deber de memoria, o con el debate sobre su presencia o elusión. Son aspectos recurrentes suscitados, a través de la prensa o la televisión, ante la subsistencia de dicha fecha en la memoria social española. De otro lado, tras 1975 las muertes de José Antonio o de Franco siguieron connotando, para grupos políticos opuestos, una cierta idea de perdurabilidad del régimen franquista. Ello apunta al poder del calendario para cartografiar la memoria y establecer "mapas del tiempo" que la agenda mediática tendería a reforzar (Zerubavel). Unos mapas vinculables con la persistencia de una geografía dotada de sacralidad política ligada con la violencia (Schramm), extremo que, en el caso del 20 de noviembre, se ha proyectado particularmente sobre el Valle de los Caídos.

Tanatofilia en guerra

Las causas de la muerte de Durruti han sido objeto de duda entremezclándose las tesis del asesinato a manos de agentes rusos, la bala anónima de un correligionario o la mucho más probable muerte accidental. Tales controversias reflejaron las tensiones que recorrieron el antiguo campo republicano tras 1939. Pero también fueron fruto de las contradicciones que presentaba su figura. Emblema del viejo pistolerismo anarquista, Buenaventura Durruti se erigió en icono de la guerra entendida como revolución colectivizadora hasta desembocar en paradigma de resistencia antifascista en el asediado Madrid de noviembre de 1936.

El cadáver de Durruti acabó siendo objeto de una multitudinaria ceremonia de inhumación en Barcelona. Un año después, en noviembre de 1937, la conmemoración anarco-sindicalista sobre su figura aunó valores morales de tono heroico. Durruti representaba la estampa del abnegado "caudillo proletario" entendido como encarnación y síntesis perfecta del idealizado sujeto popular (un sujeto, como él, austero, valiente o sacrificado) (Peiró 2), y su semblante se hermanó con otra simbología consolidada, como la bandera rojinegra, el trabajo en la fábrica y la ofensiva miliciana. El mito de Durruti y el 20 de noviembre se cultivó así en la cartelería cenetista ensalzando la idea de liderazgo recio (cartel de E. Vicente, "20 de noviembre, 1936–1937", 1937) o reproduciendo, como estampa postrera de inmolación, la mascarilla de su cadáver (cartel anónimo "¡20 de noviembre! Durruti", 1937). Un fotomontaje de Katia Horna combinó, como activos de culto tanatofílico, un busto que reproducía aquella mascarilla superpuesto al rótulo de la valenciana Gran Vía del Marqués del Turia, ahora rebautizada como de Buenaventura Durruti.

Sin embargo, dentro de la narrativa hagiográfica de 1937 coexistieron dos variantes que ilustran la contaminación cultural y la importancia del valor performativo y la capacidad de agencia de la conmemoración tanatofílica. Una glorificó la memoria privativa anarquista. Se plasmó, por ejemplo, en la intervención de Juan García Oliver en el cementerio de Montjuïc, recogida en el film *20 de noviembre*, donde glosó la violencia de inicios de los años veinte, cuando "éramos los reyes de la pistola obrera en Barcelona", "los mejores terroristas de la clase trabajadora". La otra variante enfatizó, en cambio, el sesgo de Durruti como combatiente inclusivo antifascista, un aspecto ya subrayado en el documental que registró su sepelio en la capital catalana (*The Mass Tribute to Buenaventura Durruti*, 1937). Similar semántica

[34.201.122.150] Project MUSE (2024-03-28 09:36 GMT)

dominó la también pieza documental *20 de noviembre de 1936, ¿Te acuerdas de esa fecha, compañero?* (1937), que empleó como guion la elegía fúnebre que lo describía como paria, rebelde y poema.

Durruti derivó así hacia el panteón heterogéneo de la cultura popular antifascista. Su efigie se integró en la abigarrada decoración que proliferó en Madrid con motivo del vigésimo aniversario de la revolución soviética junto a los rostros, ideológicamente dispares, de Marx, Lenin o Pablo Iglesias. Esa polisemia se manifestó, igualmente, en la apropiación de su memoria por la iconografía comunista. Su rostro fue resaltado, por ejemplo, en un fotomontaje publicado en *Mundo Obrero* al cumplirse el primer aniversario del 18 de julio junto a otros caídos comunistas, como Lina Odena o Antonio Coll ("Los héroes" 5). Ya en la Transición ese hecho habría constituido una inaceptable adulteración simbólica. En un emblemático film de memoria anarcosindicalista —*¿Por qué perdimos la guerra?* (1978)—, la evocación del 20 de noviembre apenas constituyó una ráfaga. Pero permitió exhumar fragmentos de viejo material cinematográfico, reverdecer la épica heroica de Durruti y reivindicar la guerra como revolución traicionada por las injerencias soviéticas.

Durante la Transición las figuras opuestas de Durruti y José Antonio se evocaron con un cierto paralelismo en los círculos del hedillismo, los seguidores de Manuel Hedilla, falangista enfrentado a Franco, tanto por el momento coincidente de su desaparición como por concitar una hipotética analogía entre dos proyectos revolucionarios pendientes y, a la postre, frustrados. Tal fenómeno evidencia esas fronteras fluidas, y una cierta disolución de las identidades políticas, en relación con los aspectos señalados en la introducción de este trabajo. De otra parte, el quincuagésimo aniversario de la muerte de José Antonio motivó un reportaje para el programa *Informe Semanal* de Televisión Española (TVE), emitido el 20 de noviembre de 1986, que hizo uso pionero del término "memoria": *José Antonio, memoria de un hombre.* Su relato remarcaba la polisemia potencial de su figura. El reportaje se estructuraba mediante testimonios y fragmentos de poemas, artículos o discursos del fundador de Falange Española, proponiendo contrapuntos que remarcaban su ambigüedad: "director de juegos" infantiles, para su hermana Pilar; idealista ingenuo, según José Prat, figura histórica del socialismo español; jefe carismático con simpatías hacia Manuel Azaña o Indalecio Prieto, para su amigo y correligionario Raimundo Fernández-Cuesta; o líder traicionado por el franquismo desde la perspectiva del historiador Ian Gibson, autor de una polémica monografía sobre el personaje.

En cambio, el relato franquista oficial manejó significaciones muy distintas sobre José Antonio, que tampoco fueron estables en el tiempo y que tendieron a borrar las fronteras simbólicas entre este y la figura mediática de Francisco Franco, entendido como legatario de su herencia político-simbólica, a través de una estrategia de transferencia de legitimidad. *España heroica*, un mediometraje con participación de los servicios de propaganda nazis estrenado en Múnich en 1938 (Sánchez-Biosca 43–56), lo rememoró como icono, si bien su efigie acababa transmutándose en el rostro de Franco como caudillo militar y jefe del Nuevo Estado. Más hincapié hacía el film en el imaginario ritual falangista como exaltación de los caídos al registrar un desfile de centurias con influjos, en clave hispana, de *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, 1935).

Ya a partir de noviembre de 1938, al oficializarse la muerte de José Antonio, se activó una retórica hagiográfica empapada, en un primer momento, de intensos ecos devocionales. Primo de Rivera quedó así elevado a profeta y Cordero sacrificado, Cristo joven, asceta intelectual, "voz de Dios", predicador de la Buena Nueva, metáfora virginal o símbolo de sangre derramada para la redención colectiva (Box 160–78). La institucionalización del 20 de noviembre como "Día del Dolor" trajo aparejada, además, la neutralización de otras potenciales fechas de memoria, como el 13 de julio, aniversario del asesinato del dirigente monárquico José Calvo Sotelo. Se evidenciaba, de ese modo, una asimetría en los equilibrios políticos a favor de la familia falangista, al tiempo que José Antonio quedaba definitivamente inscrito en la constelación del calendario cívico-religioso.

La conmemoración del 20 de noviembre de 1939 —según la propaganda oficial, el momento de la "reconquista del cuerpo de José Antonio"— estuvo definida por la exhumación de sus restos y su traslado a pie de Alicante al Monasterio de El Escorial. Fue una liturgia performativa perfectamente planificada, con una saturación alegórica dominada por la estética marcial, el dolor popular contenido y una apabullante parafernalia de fachadas engalanadas, arquitecturas efímeras o antorchas nocturnas. El cortometraje *¡Presente!* (1939) ensalzó esa ornamentación, maximizando el culto al personaje y la semántica del homenaje de masas (Rodríguez Tranche y Sánchez-Biosca 353–61). El film contrastaba el ritmo dinámico del cortejo con planos estáticos donde la población, inmóvil, saludaba a la romana. Su clímax se lograba en los planos filmados en la capital, al atravesar la Gran Vía —pronto rebautizada como Avenida de José Antonio—, al desfilar ante la mole

deshecha de la Cárcel Modelo o al detenerse entre los restos derruidos de la Ciudad Universitaria, cerca del lugar donde murió Durruti.

¡Presente! es un buen ejemplo de audiovisual que sirve de compendio de lugares de memoria asociados con la mitología franquista de primera hora. Su representación de la topografía es fluida —de acuerdo con la lógica argumental del film, que propone un itinerario geográfico que es, a la vez, alegórico y mnemónico—, hasta culminar, como clímax tanatofílico, en la recepción de los despojos del fundador de Falange en el Monasterio de El Escorial, paradigma de la noción imperial de una nueva España que definiría su ser en virtud de la entendida como auténtica esencia histórica. Pero, a la vez, el documental constituye una muestra perfecta de lugar de memoria en sí mismo. Lo es en virtud de ese clímax, protagonizado por Francisco Franco, que se desvela como auténtico protagonista de la realización cinematográfica al capitalizar la despedida a José Antonio. Y lo es porque *¡Presente!* servirá de constante repositorio audiovisual en el futuro. Su material fue reutilizado con fruición durante toda la dictadura, si bien en el marco de un conjunto de relatos donde progresivamente no solo se desvanecerá la presencia de José Antonio, sino que tenderá a readecuarse la representación de la propia tradición franquista.

Entre dos 20 de noviembre

La recreación cinematográfica de las exequias de José Antonio pautó el homenaje para posteriores reportajes del noticiario oficial NO-DO. El incluido en el número 48B (1943) arrancaba con un nuevo montaje de *¡Presente!*, de donde se extrajeron algunos planos expresivos, como las arquitecturas efímeras, los paisajes castellanos y el transcurrir del cortejo por el centro de Madrid. Sin embargo, como han resaltado Rafael Rodríguez Tranche y Vicente Sánchez-Biosca (367–68), la tendencia en el medio plazo fue la esclerotización y la oxidación simbólica, con unos recordatorios cinematográficos del 20 de noviembre cada vez más estereotipados, copados por la presencia protocolaria de Franco y por el hecho del funeral. Esas fueron las improntas de los reportajes titulados *En El Escorial* (números 360B y 725A, 1949 y 1956), evocaciones, a pesar de su distancia temporal, caracterizadas por un idéntico tono congelado y rutinario. Ambas patentizaron la institucionalización de José Antonio como inspirador simbólico del Movimiento Nacional y, ante todo, como legitimador *post mortem* del Caudillo, atemperando las reminiscencias más explícitamente fascistizadas evidenciadas, por ejemplo, mediante

el registro de sendas ofrendas de coronas de laurel traídas en manos de la "vieja guardia".

El cortometraje *José Antonio* (1960) presentó, por su parte, una textura muy alejada del tono épico de *¡Presente!*, incorporando, además, el nuevo espacio de memoria sacra representado por el Valle de los Caídos como escenario de rememoración joseantoniana. Sus primeros planos recorrían la fachada y la gran cruz, mientras la narración en *off* remarcaba el tono trascendente del conjunto monumental, "testimonio y cara al futuro", reposo de los caídos, pero de una guerra presentada como punto final de "la sangría de luchas fratricidas" de la historia española. En contraste con la inflación simbólica de *¡Presente!*, *José Antonio* era un anodino documental hagiográfico donde los ecos heroicos y devocionales quedaban en penumbra frente a la crónica descriptiva de la descomposición republicana, el caos frentepopulista y la justificación del 18 de julio, los hitos en la historización de la memoria que —sin ser obviamente nuevos— se erigían ahora en contrapunto simbólico frente al mausoleo de Cuelgamuros.

El recurso al Valle de los Caídos fue una constante en otros documentales coetáneos, si bien como alegoría ambivalente. El recinto parecía clausurar el pasado en piedra, inmortalizándolo. Pero ello coincidió con una evocación oficial de la guerra como memoria viva, no obstante cada vez más incómoda, cuyo sentido histórico no se agotaba en sí misma, sino que servía de basamento para un régimen esencialmente legitimado gracias a los logros en el bienestar material.

Ese fue el eje discursivo empleado en dos producciones gemelas de 1959, *El camino de la paz* y *Veinte años de paz*. El primero se iniciaba con la celebración del Desfile de la Victoria, para luego retrotraerse al siglo XIX presentado como entorno de caos político desplegando después una visión apocalíptica del quinquenio republicano, necesario preludio de "la catástrofe, la explosión de la Guerra Civil". La lectura que hacía del conflicto contraponía dos Españas: la del triunfo del Alzamiento, que sumaba "españoles de todas las clases sociales"; y la gubernamental, sometida al saqueo y al pillaje, al "triunfo de la revolución roja" y a la "romería sangrienta". La alusión a las "matanzas espantosas de los presos" actuaba, finalmente, como espacio donde encuadrar la brevísima ráfaga visual dedicada al 20 de noviembre joseantoniano, resuelto mediante una metáfora empleada en otras realizaciones: cuatro planos encadenados que iban del perfil de las bayonetas a una sombra desplomada, un bosque de banderas nacionales y un cielo estrellado. De ese modo, la muerte del fundador de Falange se resemantizaba bajo la idea de

[34.201.122.150] Project MUSE (2024-03-28 09:36 GMT)

uno más —aunque fuese el primero— entre muchos caídos, subsumiéndose en un espacio cronológico más vasto, articulado a través de un relato factual que nacía en el siglo XIX como estrategia discursiva orientada a subrayar la tesis del régimen de Franco como correctivo histórico.

El empleo del Desfile de la Victoria como motivo de arranque de *El camino de la paz* se reiteró, poco después, en *Franco, ese hombre* (1964), el buque insignia cinematográfico de la campaña "XXV Años de Paz" y la máxima exaltación fílmica de la mitología desarrollista franquista. Ese trasfondo compuso, igualmente, la columna argumental de *Veinte años de paz* (1959). En este otro film volveremos a encontrar una propuesta fundamentada en una lógica performativa —un canto de alabanza en adhesión a Franco con la funcionalidad de intentar reproducirla socialmente—, a través de un uso de la memoria como estrategia para actualizar y redefinir la tradición del régimen.

El eco de la guerra parecía volver a encarnarse en las tomas recuperadas de *¡Presente!*, reutilizadas en *Veinte años de paz*. Pero constituían una cita aislada, pronto superada por una cascada de imágenes —el feliz trabajo en el campo, el quehacer en la fábrica, el impulso técnico, las grandes obras públicas . . .— orientadas a servir de plebiscito cinematográfico de aprobación de la figura de Franco, único protagonista del film. Como intersticios, en el documental figuraban otras alusiones puntuales al imaginario falangista, por ejemplo, a través de la mención al Frente de Juventudes. No obstante, tal cita operaba en la misma dirección que el resto de piezas que confluían en el relato general de *Veinte años de paz*: coadyuvar a una visión idílica y superlativa del desarrollo como borradura de la memoria del hambre, del estraperlo, de las penurias de posguerra y, por supuesto, de la represión. De ese modo, la alusión al 20 de noviembre joseantoniano, o esos indicios fugaces de tono más fascistizado, nutrían un relato triunfalista, una sinfonía visual unívoca sobre la multiplicación de viviendas y plantas industriales. Estampas, en suma, de la "España de hoy", la que estaba en camino de la "transformación", la de un "futuro mejor" gracias a la "Paz de Franco".

El relato documental oficial tardofranquista operó de forma cada vez más ambivalente con la memoria de la Guerra Civil, un contexto donde la figura de José Antonio quedó prácticamente diluida. Una muestra de esa ambivalencia la encontramos en el guion de tres cortometrajes de 1974. El primero, *Barcelona 39*, recuperaba las tomas de la misa de campaña celebrada en la Plaza de Cataluña el 28 de enero de 1939 a través de una fervorosa narrativa nacional española que neutralizaba cualquier rescoldo autonomista. Los

añejos planos de *¡Presente!* de nuevo reverdecieron fugazmente en *Revelación del Escorial*, film con guion de Ernesto Giménez Caballero sobre el monasterio que glorificaba la monarquía imperial, la unidad nacional como esencia histórica y el "renacer ascendente" culminado en el Valle de los Caídos. Pero su sentido era mucho más esteticista que político. Finalmente, *El futuro ante Franco* glosaba una concentración en El Pardo de grupos juveniles vinculados al Movimiento Nacional. En él la cámara no olvidó plasmar las tres imágenes instaladas en un pabellón de la madrileña Casa de Campo: la efigie de Franco flanqueada por la de José Antonio y por el príncipe Juan Carlos.

La edición especial de NO-DO (1714C), confeccionada en noviembre de 1975 con motivo del fallecimiento del dictador, apenas dedicó atención a la guerra y evitó el 20 de noviembre joseantoniano, que quedó sepultado frente a episodios como la carrera militar de Franco en África, la neutralidad en la Segunda Guerra Mundial, la amistad con Estados Unidos o un amplio capítulo sobre "Franco y el desarrollo". Idénticas claves nutrieron los contenidos programados por TVE el 20 de noviembre de 1975. En aquella jornada se combinaron las conexiones televisivas en directo, las intervenciones desde los estudios y la emisión de documentales. Fueron materiales que reiteraron una mirada mítica sobre Franco como militar vocacional, hábil estratega, político abnegado, garante del orden o arquitecto de la modernidad, todo ello adobado con el anticomunismo y la consideración de la instauración monárquica como continuidad y garantía de futuro (Rueda). *Franco: el siglo XX de España*, el texto que actuó como editorial de TVE, reflejó esas pautas de política oficial de memoria. Describió a Franco como "hombre irrepetible" e inspirador del moderno Estado español tras vencer en una "confrontación cruel y decisiva, pero también esperanzadora". Y lo presentó, ante todo, como "Caudillo de la Paz", "conocedor sereno de la psicología de nuestro pueblo" y legislador —en ambigua referencia que cabía leer como guiño democrático ante el futuro— "del camino abierto hacia los modos políticos europeos del siglo XX".

Entre el 21 y el 23 de noviembre de 1975 TVE desplegó una programación especial como prolongado ejercicio de "historia en directo" (Dayan y Katz), monopolizada por la retransmisión del deambular ciudadano ante el féretro de Franco expuesto en el Palacio Real de Madrid. Su intencionalidad era evidente: transmitir, a través de la televisión, un ejercicio de homenaje público interpretable como exaltación tanatofílica en forma de refrendo popular. Una tanatofilia que, según una publicación gráfica (*Las fotos* 81), se fundaba en el componente interclasista, al presentar un culto a la muerte

donde coparticiparon "monjitas, sacerdotes, militares, obreros, ministros, subsecretarios. Todos juntos".

20-N: de capitán general a Franco ciborg

En 1976, en el primer aniversario de la muerte de Franco, coexistieron semánticas diversas, así como una cierta migración de sentido, en los formatos documentales oficiales, situados ya en un contexto de memoria propia de una transición donde convivieron viejos y renovados componentes simbólicos. NO-DO (1766B, 1976) se hizo eco, por ejemplo, del funeral en homenaje a Franco celebrado en el Valle de los Caídos con asistencia de los reyes y del presidente del Gobierno, Adolfo Suárez. El vocabulario de antaño había mudado en parte: no se aludió a los caídos, sino a "todos los muertos por España". El reportaje evocó puntualmente a José Antonio, si bien en un acto que extirpó cualquier referencia a la parafernalia del régimen, aunque en la liturgia performativa que registraba, y en su propia realización estilística, seguía anclado en sus estereotipos, dominados por la pétrea contundencia del Valle de los Caídos. Otro audiovisual más de esa transición simbólica figuró en el programa televisivo *Informe Semanal* que, también en noviembre de 1976, incluyó un aséptico reportaje (*Franco, un año*) donde se hacía memoria del fallecimiento, aunque con un tono frío y descriptivo, alejado del añejo estilo hagiográfico.

También en aquel exacto momento nació la expresión 20-N. Su autoría es incierta, aunque una pista la aporta un recorte de prensa que explicaba qué querían decir las pintadas que venían proliferando en Barcelona desde finales del verano: "parece ser que es una alusión al aniversario de la muerte del Generalísimo" ("Pintadas"). Su funcionalidad resulta obvia. 20-N era una eficaz fórmula sintética basada en la economía de lenguaje y en la celeridad de ejecución que exigía la pintada callejera. Pronto se trasladó a otros medios ultraderechistas, usándose en la propaganda sobre la concentración prevista en la Plaza de Oriente, aunque la inversión de sentido y la pérdida del monopolio de su uso por la extrema derecha se produjo rápidamente. Como respuesta desacralizadora a aquel acto de homenaje, la portada de la revista satírica *El Papus* presentaba el 4 de diciembre a dos artríticos personajes ataviados con camisa falangista y boina roja junto al titular "20-N: marcha azul".

En las últimas décadas los medios han incluido en su agenda contenidos

especiales centrados en la muerte de Franco y en sus implicaciones políticas y alegóricas. La televisión, en particular, ha reelaborado la memoria sobre ese pasado conformando una "historicidad mediática" en la que han operado determinadas lógicas de comprensión de la efeméride (Thompson 55–56). Sus aproximaciones han distado de la programación de TVE del 20 de noviembre de 1975. Sin embargo, la figura de Franco desapareció de la pequeña pantalla durante prácticamente una década. En los primeros años de la década del ochenta fue, en cierto modo, un tabú, una suerte de "secreto innombrable, en estado de hibernación". Aquel silencio se ha interpretado después como "un modo de no-ruptura", como "señal inequívoca de estar atrapados en ese fantasma, de su carácter traumático" (Pereña).

Esa imagen se quebró circunstancialmente en algún ejercicio de reflexión documental como la película-testimonio de los hermanos Cecilia y Juan José Bartolomé, *Después de . . .* (1982), dividida en dos partes: *No se os puede dejar solos* y *Atado y bien atado*. Aunque no era el tema central del documental, en él se hacía referencia a la muerte de Franco al recuperar en su prólogo las imágenes del funeral para, a continuación, dar cuenta del cambio social y político vivido de 1975 a 1980. Los autores eliminaron cualquier referencia explícita a Franco en el título, pero utilizaron dos expresiones muy reconocibles, popularmente atribuidas al dictador: "no se os puede dejar solos" —en relación con la necesidad de un gobierno de mano dura—, y "atado y bien atado" —que aludía a la continuidad del franquismo sin Franco—.

Entre las cuestiones que planteaba esta crónica, cercana al *cinéma vérité*, incluía la reflexión mediante una pluralidad de voces sobre esa pervivencia del franquismo en la incipiente democracia, o los problemas y el desencanto ante los primeros años de cambio. Para muchos entrevistados, la desaparición de Franco no constituía una ruptura con el régimen anterior, destacándose el peso que mantenía el aparato de la dictadura en el proceso democrático. El mismo cartel del film anunciaba esa idea: "un pasado muerto, sin enterrar, un presente acosado que quiere vivir". Y algunos de los testimonios recogidos por las cámaras insistían en tal subsistencia sistémica, al mencionar, por ejemplo, que aunque había "muerto el perro, la rabia continúa. Ha muerto pero sigue apestando".

El film se movía entre el desencanto, la estabilización política y la crispación de los nostálgicos de ultraderecha. Mientras algunos sectores de la vieja clase política parecían colgarse las medallas por el éxito del proceso de cambio, sin revoluciones ni asaltos a la Bastilla, "un parto feliz y sin cesáreas", como señalaba la voz en *off* de *Después de . . .* , otros nostálgicos —los

[34.201.122.150] Project MUSE (2024-03-28 09:36 GMT)

reunidos en los actos del 20-N de 1980 en el Valle de los Caídos— reclamaban: "lo que nos hace falta en España es otro Franco". El documental también tomaba nota de la insatisfacción de quienes no habían visto materializadas sus expectativas, que decían tener "más de lo que esperábamos en esos momentos, pero menos de lo que quisiéramos".

Se ha considerado que los hermanos Bartolomé recabaron el pulso popular como ninguna otra narrativa lo había hecho hasta el momento (Caravaca 150). Españoles de diferente origen y clase social testimoniaron, sin tapujos aparentes, sus sentimientos ante un evento que había afectado sus vidas. Frente al luto de algunos, la mayoría manifestó alegría. "Contentísima de que se haya muerto. Se tendría que haber muerto mucho antes", o "No tenía que haber nacido" fueron algunas de las respuestas inmortalizadas en el celuloide de los Bartolomé. Poco después, en 1985, una encuesta publicada en el diario *El País* revelaba los sentimientos contradictorios que despertaba la muerte de Franco entre los españoles: tres de cada diez afirmaron vivir con alegría aquel hecho no por el fallecimiento, sino por el valor que se le otorgaba de "esperanza en el futuro, iniciación de una nueva época, posibilidad de un mañana mejor, con más libertad" ("El franquismo"). Como agentes clave de democratización, la mayor parte de los encuestados señalaron al rey Juan Carlos y al pueblo español.

Después de . . . debe emplazarse en el complejo acomodo de la memoria inmediata del franquismo en la Transición y en relación con algunas de las coordenadas históricas del denominado "pacto de olvido". Ha de ser valorado no solo como un film insólito, sino también incómodo (fue bloqueado económicamente por los últimos gobiernos de Unión de Centro Democrático), y, desde luego, impensable para un hipotético pase televisivo con vistas a su consumo público general. Al mismo tiempo, aquel documental también se hacía eco, en forma de peculiar lugar de memoria, de las tensiones, contradicciones y límites existentes en los márgenes de la Transición, tal y como manifiestan, por ejemplo, algunos comentarios de Santiago Carrillo sobre el "ruido de sables" filmados poco antes del 23 de febrero de 1981. No obstante, Carrillo había sido probablemente quien, de forma más intensa, quiso encarnar la tesis de la reconciliación nacional, un argumento de legitimación histórica retomado desde la bancada comunista en el debate parlamentario de la crucial Ley de Amnistía discutida en el otoño de 1977. Marcelino Camacho defendió entonces la necesidad de borrar el pasado violento "de una vez para siempre", tras "haber enterrado nuestros muertos y nuestros rencores", a través de una norma que, como ha resaltado Paloma Aguilar

(296 y 302), acabó teniendo el efecto inmediato de amnistiar a José Matute —antiguo comisario-jefe de la Brigada de Investigación Social, acusado de la tortura y asesinato de un trabajador en octubre de 1975—, o al dirigente de los Guerrilleros de Cristo Rey Mariano Sánchez-Covisa.

Paloma Aguilar y Leigh Payne han sintetizado los factores que fundamentaron históricamente ese "pacto de olvido", mencionando aspectos como la debilidad de la izquierda para incidir en la agenda de memoria antes de 1977 o, después, la lógica asociada a las políticas de consenso en aras de la cimentación democrática junto al temor real de una involución. Pero, sobre todo, han destacado que el "pacto de olvido" ha de interpretarse en clave de "silencio social", como algo "inherente a las prácticas sociales y políticas de la época" (27). Cabe cuestionarse, en este sentido, hasta qué punto entre esas prácticas no se encontraban aspectos como las inercias derivadas del olvido televisivo de la Guerra Civil, claramente perceptible durante el tardofranquismo (Hernández), o bien los síntomas de una desmemoria que no haría sino acrecentarse en el contexto cultural del desencanto y la movida en los ochenta.

El protagonismo popular en la Transición tampoco figuró en el *mainstream* del discurso televisivo nutrido por documentales y ficciones a partir de mediados de esa década. Los nombres decisivos para esos relatos fueron los propios, no los anónimos, poniéndose especial acento en el papel del monarca, de quien se eliminará cualquier vestigio de un pasado franquista para convertirlo en héroe televisivo de la democracia. En este sentido cabe apuntar la idea de que la imagen pública de Juan Carlos en el 23-F, explotada con fruición de forma inmediata por los medios, alimentó un plus de legitimidad luego reproyectada hacia 1975. Un ejemplo pionero de esa estrategia discursiva fue el documental *Operación Tránsito*, emitido el 20 de noviembre de 1985. Ofrecía una crónica de las implicaciones político-institucionales vividas diez años antes, proponiendo a un príncipe Juan Carlos que burlaba "el cerco del sistema" franquista para "entrar en contacto con las auténticas fuerzas sociales de España y convencer a las democracias occidentales de sus propósitos de reforma", como señaló la sinopsis con la que TVE presentó el documental ("TVE emitirá"). La producción enfocaba, pues, el 20-N como antesala de futuro, donde la Transición y sus artífices eran las estrellas.

El contraste entre Franco, representante de unas estructuras caducas y agonizantes, y el príncipe Juan Carlos, aval de los principios democráticos y de los aires de cambio, fue nuevamente remarcado en *20-N: los últimos días de Franco* (2008), la primera miniserie televisiva que recreó a Franco desde

la ficción. La producción escarbaba en el universo privado de El Pardo y relacionaba la desaparición física con sus miedos personales o de su entorno familiar. Propuso un desmontaje simbólico de la sacralidad de la figura del caudillo en *prime time*, dirigido a un público masivo. Era retratado como sanguinario dictador que, hasta el final, firmó sentencias de muerte, pero también como anciano erosionado por la enfermedad, sumido en un proceso de agotamiento físico y mental. Una representación vinculable con la imagen del "Franco *cyborg*" (LaRubia-Prado) presente en las controvertidas fotografías publicadas el 29 de octubre de 1984 en el semanario *La Revista*, así como en el documental *Así murió Franco*, emitido por Antena 3 en 1995.

El objetivo de esta última producción era ahondar en los misterios que envolvieron la hipotética prolongación de la agonía del dictador, rompiendo el silencio que hasta entonces había mantenido el equipo médico que lo atendió. El documental pretendía despejar las incógnitas y explicar en "exclusiva cómo murió verdaderamente Franco y, sobre todo, por qué tardó tanto en morir". En este sentido, formulaba un deber de memoria, necesario tras veinte años: reconstruir el hecho de la agonía, al igual que después haría la ficción televisiva, suponía formular una contra-imagen a la "bella muerte" elaborada desde las tomas del funeral de 1975, además de presentar "la parte oculta y negada del evento" (Berthier 161).

Otro de los misterios que rodearon la muerte de Franco ha sido la polémica sobre si realmente falleció el 20 de noviembre o bien unas horas antes, el día 19, como aseguró Antonio Piga, embalsamador del dictador, en el reportaje de *Equipo de investigación* emitido el 20 de noviembre de 2018 en la cadena televisiva La Sexta bajo el título *Los papeles secretos de Franco*. Aunque esta realización, narrada en clave y estilo sensacionalistas, no se interesaba monográficamente en dicha cuestión, sí dedicó parte de su metraje a exponer la tesis de una manipulación de la fecha "para ganar tiempo y esconder todos los papeles personales del dictador". Una hipótesis que no se sostiene con ninguna prueba de peso, pero que se sumaba en el reportaje a otros "misterios" o "secretos ocultos" de Franco que permanecen sin respuestas.

Ni la ficción ni el formato documental han resuelto las cuestiones relacionadas con la prolongación de la vida de Franco. El 20-N narrado en las sucesivas efemérides han sido crónicas más sentimentales que reflexivas que han buscado un retrato social y humano de la España de entonces. Se ha preguntado, por ejemplo, a personalidades de diferentes ámbitos cómo recibieron la noticia de la muerte de Franco (con testimonios sobre desayunos con champán, no ir al colegio, llantos de alegría u otro tipo de celebraciones)

(Constenla), trasladándose así la importancia del evento a microhistorias de un caleidoscopio de voces, pero desde lo anecdótico y cotidiano.

Uno de los programas que ofreció este punto de vista fue el documental *Cuando Franco murió, yo tenía 30 años*, emitido el 20 de noviembre de 2005 (La 2 de TVE), donde se ofrecieron testimonios de historiadores y personajes populares que narraban sus sentimientos ante aquella noticia. En otro espacio —el reportaje *1975: El año que cambió España* (29 de octubre de 2005, *Informe Semanal*, TVE)— el actor y director teatral Albert Boadella afirmó que "asistimos en aquellos momentos a un espectáculo sádico", a una "degradación" de "límites casi pornográficos de la decadencia de aquel hombre". Las instantáneas del Franco entubado, muy presentes en la memoria de los espectadores como imagen-símbolo, sirvieron a su vez de reflexión a Javier Reverte, para quien "mantener vivo a Franco era mantener vivo el sistema", mientras que para Boadella era la metáfora de unas estructuras decrépitas. "No era solo Franco: era un régimen que ya estaba entubado y que hacía años que estaba entubado".

La crueldad médica para mantener con vida al caudillo se leyó en ese reportaje en clave de justicia divina: "una pequeña parte del sufrimiento que había causado le estaba tocando a él", indicó la feminista Lidia Falcón. El guion de *20-N: los últimos días de Franco* también incidía en ese aspecto. El telefilme arrancaba con los fusilamientos del 27 de septiembre de 1975, concluyendo con una minuciosa recreación del sufrimiento físico del caudillo remarcado con la frase "Déjenme ya. ¡Qué duro es morir!". La imagen de Franco como *Ecce homo*, como víctima del ensañamiento médico, más allá de humanizarle, servía entonces de símbolo de la tortura terapéutica, como espejo de la crueldad ejercida por el propio dictador.

El 20-N de las víctimas

Hasta 2005 la programación televisiva sobre el 20-N estuvo vertebrada por la idea de cambio hacia la democracia. Las lecturas sobre la efeméride mutaron después hacia una perspectiva que ha enlazado con las reivindicaciones de las asociaciones de memoria. Los títulos de los espacios emitidos en *La noche temática* (La 2 de TVE) coincidiendo con el 20-N son representativos de ello. En 1995, incluyó los documentales *Franco* y *Memoria de la Transición*, bajo el epígrafe *1975–1995: España de la dictadura a la democracia*. Diez años más

[34.201.122.150] Project MUSE (2024-03-28 09:36 GMT)

tarde, el título del especial fue *La cruel posguerra*, comprendiendo tres documentales situados ante algunos de los capítulos más oscuros de la dictadura: *Los niños perdidos del franquismo*, sobre la desaparición de hijos de republicanos y la obligada separación de sus familias; *La república de los maestros*, donde se reivindicaba la labor de esta figura echada por tierra, bien por el exilio o por la represión; y por último, *Las fosas del olvido*, donde se rescataban las historias de algunos asesinados durante el franquismo cuyos restos se encontrarían en las estimadas en más de ochocientas fosas comunes diseminadas por todo el territorio español.

En esta línea se movía también el reportaje *40 años enterrando a Franco*, del programa *La Sexta Columna* (La Sexta, 2015). Además de plantearse la pervivencia de las estructuras franquistas, la tesis que sugería era anunciada por el presentador del programa, Antonio García Ferreras: la democracia tuvo un efecto balsámico para cerrar algunas heridas, pero otras siguieron abiertas. Si bien se aludía a los muertos en las cunetas o las fosas comunes, el énfasis recaía en otro tema relativamente silenciado: la tortura a diversos opositores en el tardofranquismo. El reportaje denunciaba la falta de reconocimiento hacia estas víctimas, o la impunidad de Jesús Muñecas y Antonio González Pacheco, "Billy el Niño", nombres que saltaron a la actualidad después de la querella argentina de 2013 contra antiguos miembros de las fuerzas de seguridad por torturas a trece personas entre 1971 y 1975. Esas serían las "heridas abiertas" de un periodo dado por clausurado, con unos "fantasmas . . . felizmente olvidados" por algunos sectores políticos y sociales ("Casado sobre Franco"). Frente a la idea de reconciliación de las dos Españas como base del consenso de la Transición, vigente durante cuatro décadas pero forjada en condiciones extremas, el reportaje de La Sexta se cuestionaba si no debía renovarse el pacto de convivencia, superando el modelo nacido en 1977–1978 con una reforma constitucional.

Tales tesis contrastarían con otras lecturas del 20-N, como las ofrecidas por *Informe Semanal*, también en 2015, desde una mirada del pasado determinada por la actualidad y la política informativa del gobierno del Partido Popular. Así, el reportaje *40 años después de Franco*, filmado por Alejandro Alcalde y Carlos López, proponía a la democracia española como garantía de la unidad de Estado frente al soberanismo catalán. Dos años antes del referéndum sobre el derecho a la autodeterminación convocado por la Generalitat, TVE subrayaba una visión unitaria de España poniendo el foco en el problema catalán como principal causa de tensión. "Lo único que nos está uniendo últimamente son los éxitos deportivos", afirmaba el cineasta

José Luis Garci en aquel reportaje. El balance de cuarenta años de democracia se reducía a una visión coyuntural vinculada con la actualidad política. "Hemos visto fenómenos muy tristes, como es el fenómeno de la tierra donde nací —insistía al respecto Albert Boadella—, cómo se ha degradado todo un sistema de relación, donde existe una fractura social". Este reportaje se encuadraría perfectamente en la estrategia del gobierno de Mariano Rajoy de usar la televisión como altavoz gubernamental. En informes del Consejo de Informativos de TVE o ante el Parlamento Europeo se entendió como falta de pluralismo "el sectarismo" y ciertas "frases inolvidables" de aquel trabajo, "no solo por manipulación, sino por ser impropias de un medio público" (Medina).

En 2018 las temáticas de los especiales televisivos sobre el 20-N giraron el foco hacia otra variante: la ultraderecha. Dos programas de investigación periodística emitidos por cadenas privadas se dedicaron nuevamente al dictador. Uno fue el ya mencionado *Los papeles secretos de Franco*, presentado por Gloria Serra. La periodista, mientras recibía insultos e imprecaciones, situaba el inicio del reportaje en las manifestaciones de tono fascista que conmemoraban el fallecimiento de Franco. Aunque el auge de la ultraderecha no era el tema fundamental a abordar, sirvió de excusa para explorar la cuestión del patrimonio económico de la familia Franco.

Su competidor en la programación —*En el punto de mira* (Cuatro, 2018)—, analizó el peso creciente de la ultraderecha, en auge como consecuencia del desafío independentista en Cataluña o la intención del gobierno socialista de Pedro Sánchez de exhumar los restos de Franco del Valle de los Caídos. El reportaje "Franquistas" se aproximó a diferentes asociaciones, idearios y bases sociales sobre las que se sustentaría esa corriente. Junto al negacionismo de los crímenes del franquismo y las lecturas conservadoras de la historia de España, las bases programáticas de dichos colectivos se percibían muy cercanas a Vox, un partido que compartiría con otros grupos (Movimiento Católico Español, Movimiento por España) una lectura del feminismo como "ideología de género" o el rechazo a la homosexualidad y a la legislación sobre memoria histórica. Algunos entrevistados consideraron que este aparente renacer neofranquista era fruto de la ruptura del pacto de silencio de la Transición, a lo que se añadiría considerar un ultraje, según palabras del presidente de la Fundación Nacional Francisco Franco, la posible exhumación de los restos de Franco.

En ambos reportajes, la identificación entre 20-N y derecha populista recurría a los iconos que, noviembre tras noviembre, se han exhibido en el

Valle de los Caídos. No obstante, la apreciación de este escenario como espacio de memoria ha acabado siendo plural. Las asociaciones de víctimas del franquismo que, desde inicios del siglo XXI han reclamado la exhumación de restos depositados en el mausoleo, han aludido a una memoria borrada en sintonía con esa tesis de un pacto de silencio consagrado en la Transición. Por otra parte, los significados institucionales oficiales asociados al 20-N han asumido otras facetas. El 20 de noviembre de 2002 el Congreso de los Diputados aprobó una histórica declaración de condena al franquismo y sobre reconocimiento moral a las víctimas de la Guerra Civil y la dictadura, patentizando así la migración de significado a asociar la efeméride con el recuerdo a los represaliados, aunque sin incorporar la lectura revisionista de izquierda sobre la Transición.

La carga alegórica del 20-N del Valle de los Caídos ha estado, en los últimos años, rodeada de polémicas, en un debate donde han coexistido viejas simbologías contrapuestas que trascienden la nostalgia, evidenciando una reproducción generacional de señas de identidad: jóvenes neonazis que comparten lemas e insignias franquistas, frente a jóvenes antifascistas que recuperan la enseña republicana o el viejo emblema de la Antifaschistische Aktion alemana del período de entreguerras. El resultado sería una guerra iconográfica reiterada en cada conmemoración del 20-N, complementada con reportajes o documentales televisivos que han asociado efeméride y reparación de memoria de los represaliados, muchas veces mediante una reutilización *ad nauseam* de material cinematográfico de archivo, principalmente procedente de NO-DO.

Además, la dilatada asociación mediática entre 20-N y la muerte de Franco ha desplazado otros hechos acaecidos en esa fecha. Así pasó en 1982 con la autodisolución de la organización de extrema derecha Fuerza Nueva, en un "día de dolor" —según su líder, Blas Piñar—, donde "hoy nos duele España más que nunca" ("Blas Piñar", 1982). Otras coincidencias fueron el asesinato de los dirigentes de Herri Batasuna Santiago Brouard, a manos del GAL (Grupos Antiterroristas de Liberación) en 1984, y de Josu Muguruza en 1989. En el primer caso el día elegido resultaría casual, sin aparente conexión con la memoria del franquismo. Sin embargo, en 1989 la coincidencia fue, quizá, deliberada. El editorial publicado por *El País* consideró que "el crimen [llevaba] el signo del fascismo". Aunque, más allá de las implicaciones simbólicas, el atentado respondió a intenciones desestabilizadoras al producirse en la víspera de la sesión parlamentaria de investidura de Felipe González, la primera en la que participaron diputados de Herri Batasuna

("Estrategia"). Ambos episodios han quedado cancelados en la memoria mediática nacional española, si bien la televisión pública vasca ETB1 los ha evocado en reportajes como *Azaroak 20, zorigaitzeko Eguna* (*20 de noviembre, día de la desgracia*) y *Caso Brouard, bajando a las cloacas del Estado* (*360*). Ambos programas propusieron una memoria alternativa a la generalista española desde una óptica nacionalista vasca crítica que incidía en la guerra sucia o el terrorismo de Estado.

Conclusiones

Este trabajo se ha aproximado, desde una mirada de carácter panorámico, al largo itinerario audiovisual del 20 de noviembre como lugar de memoria a través de unas realizaciones que, en algunos casos, han quedado erigidas ellas mismas en lugar de memoria. Esa fecha se ha vinculado, insistentemente, con el aniversario de la muerte de tres nombres propios (Durruti, José Antonio, Franco), transmutados en imágenes vivas a través de unas narrativas decididamente performativas: es decir, que han recreado la movilización social en torno a esas figuras e, igualmente, la han incitado a través de una instauración de sentido de corte legitimador o desacralizador. "Olvidar el franquismo significa olvidar el antifranquismo", escribió Manuel Vázquez Montalbán en su *Autobiografía del general Franco* (662). Más allá de su valor como llamada de atención sobre la desmemoria a inicios de los años noventa, esta categórica sentencia apunta el carácter potencialmente dialéctico de la memoria y de sus posibles derivaciones performativas, articuladas mediante la interacción entre afirmaciones, oposiciones y apropiaciones.

Las representaciones del 20 de noviembre se han movido entre la tanatofilia y la tanatofobia ligadas con aparentes rótulos nítidos (memoria libertaria, falangista, franquista o antifranquista). Sin embargo, esas esferas no han conformado compartimentos estancos y, como se ha visto, han presentado lindes desdibujados. Más que de identidades políticas cerradas cabría hablar de identificaciones y de disímiles ritmos en la rememoración personal. El caso más notorio sería el de Durruti, rápido emblema de caudillo anarquista y de encarnación antifascista durante la guerra y, tras ella, objeto de progresivo olvido mediático. La reivindicación de su memoria constituyó el *leitmotiv* de la dramatización *Buenaventura Durruti, anarquista* (1999), un ejercicio libremente inspirado en la obra de Abel Paz *Durruti en la Revolución española*, que

[34.201.122.150] Project MUSE (2024-03-28 09:36 GMT)

ofreció una semblanza poética actualizada del personaje, empapado de legitimidad moral, épica y honradez, pero descargado de especificidad anarquista.

Complementariamente, estas producciones audiovisuales han coadyuvado en la (re)producción de tradiciones políticas de sesgo cambiante, abiertas a contaminaciones diversas. Del José Antonio deificado, o catalizador de la performatividad ritual falangista, al José Antonio icono cada vez más oxidado, mera cita en los relatos sobre el desarrollismo franquista. Del Francisco Franco absoluto protagonista de sus exequias televisadas en 1975 como práctica performativa de refrendo popular, al Francisco Franco obviado, tan solo impugnado desde *Después de . . .* Y del 20-N como síntesis entre ocaso —muerte del dictador y de su régimen— y alumbramiento —protagonismo de Juan Carlos I y decisiva capacidad de agencia del monarca en la Transición—, al 20-N fundado en el juego de espejos invertidos, donde el homenaje franquista se ha visto contrapuesto por la reivindicación de reparación de los represaliados, pero también como metáfora conexa a relatos nacionalistas de diferente índole. Todo ello nos habla de aparentes continuidades, aunque, por debajo, lo que discurren son redefiniciones fundadas en un incesante presentismo coyuntural donde la memoria actúa como dispositivo para un dilatado juego de sustituciones.

Filmografía

1975: El año que cambió España. *Informe Semanal*, TVE, 2005
20 de noviembre. SIE, 1937.
20 de noviembre de 1936 ¿Te acuerdas de esa fecha compañero? SIE, 1937.
20-N: los últimos días de Franco. Dirigido por Roberto Bodegas, Antena 3, 2008.
40 años después de Franco. *Informe Semanal*, TVE, 2015.
40 años enterrando a Franco. *La Sexta Columna*, La Sexta, 2015.
Así murió Franco. Dirigido por Carlos Estévez, Antena 3, 1994.
Azaroak 20, zorigaitzeko Eguna (*20 de noviembre, día de la desgracia*). *360°*, EITB, 2014.
Barcelona 39. Dirigido por José López Clemente. NO-DO, 1974.
Buenaventura Durruti, anarquista. Dirigido por Jean-Louis Comolli, Arte-TVE-INA-Mallerich Film, 1999.
El camino de la paz. Dirigido por Rafael G. Garzón (sin acreditar), 1959.
Caso Brouard, bajando a las cloacas del Estado. 360, EITB, 2018.
Cuando Franco murió, yo tenía 30 años. Dirigido por Gustavo Cortés, TVE y Zarafa Films, 2005.
Después de . . . No se os puede dejar solos y *Atado y bien atado*. Dirigido por Cecilia Bartolomé y Juan José Bartolomé, 1981.
"En El Escorial." NO-DO nº 360B, 1949.
"En El Escorial." NO-DO nº 725A, 1956.

España heroica. Dirigido por Joaquín Reig Gozalbes, Hispano-Film-Produktion, 1938.
Las fosas del olvido. Dirigido por Alfonso Domingo e Itziar Bernaola, TVE, 2003.
Franco. Canal ARTE y TVE, 1995.
Franco: el siglo XX de España. TVE, 1975.
Franco, ese hombre. Dirigido por José Luis Sáenz de Heredia, Chapalo Films, 1964.
Franco, un año. Informe Semanal. TVE, 1976.
Franquistas: en el punto de mira. Cuatro, 2018.
El futuro ante Franco. Textos de Pedro Llaca, producción para la Sección de Medios de Comunicación de la Delegación Nacional de la Juventud, 1974.
José Antonio. Jefatura Provincial de FET y de las JONS, 1960.
José Antonio, memoria de un hombre. Informe Semanal, reportaje de Victoria Martínez, TVE, 1986.
The Mass Tribute to Buenaventura Durruti. SUEP, 1937.
Memoria de la Transición. TVE, 1995.
Los niños perdidos del franquismo. Dirigido por Montse Armengou y Ricard Belis, TV-3, 2002.
Operación Tránsito. Guion y dirección de Baltasar Magro y Soledad Alameda, TVE, 1985.
Los papeles secretos de Franco. Equipo de Investigación, Dirigido por Begoña Chamorro, La Sexta, 2018.
¿Por qué perdimos la guerra? Dirigido por Diego Santillán y Luis Galindo, guion de Diego Santillán, 1978.
¡Presente! Dirigido por José Luis Sáenz de Heredia (sin acreditar), Filmoteca Nacional - Dirección General de Cinematografía, 1939.
La república de los maestros. Dirigido por Arturo Villacorta, TVE, 2004.
Revelación del Escorial. NO-DO, 1974.
Triumph des Willens. Dirigido por Leni Riefenstahl, Leni Riefenstahl-Produktion y Reichspropagandaleitung der NSDAP, 1935.
Veinte años de paz, 1939–1959. Dirigido por José López Clemente (sin acreditar), 1959.

Obras citadas

Aguilar Fernández, Paloma. *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Alianza, 2008.

Aguilar Fernández, Paloma, y Leigh A. Payne. *El resurgir del pasado en España: fosas de víctimas y confesiones de verdugos*. Taurus, 2018.

Berthier, Nancy. "Cine y evento histórico: la muerte de Franco en la pantalla." *Esboços*, vol. 27, no. 19, 2012, pp. 150–70.

"Blas Piñar anunció anoche la disolución de Fuerza Nueva como partido político." *El País*, 21 de noviembre de 1982.

Box, Zira. *España, año cero: la construcción simbólica del franquismo*. Alianza, 2010.

Caravaca Mompeán, Juan. "Rechazar, omitir y recuperar. *Después de . . .* (Cecilia Bartolomé y José J. Bartolomé, 1981)." *ZER: Revista de Estudios de Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, vol. 21, no. 41, 2016, pp. 131–153.

"Casado sobre Franco: 'Sobre la exhumación de quien gobernó hace mucho, hay que defender la Transición.'" *laSexta.com* / EFE, 23 de agosto de 2018.

Constenla, Tereixa. "Recuerdos muy personales del día que murió Franco." *El País*, 20 de noviembre de 2015.

Coonfield, Gordon, y John Huxford. "News Images as Lived Images: Media Ritual, Cultural Performance, and Public Trauma." *Critical Studies in Media Communication*, vol. 26, no. 5, 2009, pp. 457–479. DOI: https://doi.org/10.1080/15295030903325354.

Cuesta, Josefina. *La odisea de la memoria: historia de la memoria en España siglo XX*. Alianza, 2008.

Dayan, Daniel, y Elihu Katz. *La historia en directo: la retransmisión televisiva de los acontecimientos*. Gustavo Gili, 1995.

Dupláa, Christina. "Memoria colectiva y *lieux de mémoire* en la España de la Transición." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy,* editado por Joan Ramon Resina, Rodopi, 2000, pp. 29–41.

Ebbrecht, Tobias. "History, Public Memory and Media Event: Codes and Conventions of Historical Event-Television in Germany." *Media History*, vol. 13, no. 2–3, 2007, pp. 101–114. DOI: https://doi.org/10.1080/13688800701608627.

Erll, Astrid. *Memory in Culture*. Palgrave Macmillan, 2011.

"Estrategia de tensión." *El País*, 22 de noviembre de 1989.

Eyal, Gil. "Identity and Trauma: Two Forms of the Will to Memory." *History & Memory*, vol. 16, no. 1, 2004, pp. 5–36. DOI: 10.1353/ham.2004.0002.

"El franquismo tiene ya pocos seguidores." *El País*, 20 de noviembre de 1985, pp. 24–25.

Gibson, Ian. *En busca de José Antonio*. Planeta, 1980.

Gutiérrez-Rubí, Antoni. "20-N de Franco, Waterloo y elecciones." *El País*, 29 de julio de 2011. www.gutierrez-rubi.es/2011/07/30/20-n-de-franco-waterloo-y-elecciones/.

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." *La Guerra Civil televisada: la representación de la contienda en la ficción y el documental españoles*, editado por Sira Hernández Corchete, Comunicación Social, 2012, pp. 23–52.

"Los héroes que han dejado de combatir." *Mundo Obrero*, 18 de julio de 1937, p. 5.

Humanes, María Luisa. "La reconstrucción del pasado en las noticias: la representación mediática del 25 aniversario de la muerte de Franco y la coronación de Juan Carlos I." *Anàlisi*, vol. 30, 2003, pp. 39–57.

Jelin, Elizabeth. "Fechas en la memoria social: las conmemoraciones en perspectiva comparada." *Íconos*, vol. 18, 2004, pp. 141–51.

Laffan, Michael. "Cadáveres ilustres: el entierro de los héroes nacionalistas irlandeses." *La celebración de la nación: símbolos, mitos y lugares de memoria*, editado por Ludger Mees, Comares, 2012, pp. 47–61.

LaRubia-Prado, Francisco. "Franco as Cyborg: The Body Re-formed by Politics: Part Flesh, Part Machine." *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 1, no. 2, 2000, pp. 135–52.

Latorre, Fernando, y Juan Merino, recopiladores. *Las fotos de la muerte de Franco*. Coimoff, 1975.

Medina, Francisco. "Si la hamburguesa es de ganado español, y la tortilla de patata polaca, es más patriótica la hamburguesa." Elplural.com, 15 de febrero de 2013.

Neiger, Motti, Oren Meyers, y Eyal Zandberg. "*On Media Memory*: Editor's Contribution." *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age*, editado por Motti Neiger, Oren Meyers, y Eyal Zandberg, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 1–26.

Nora, Pierre. "L'ère de la commémoration." *Les lieux de mémoire*, III, dirigido por Pierre Nora, Quarto-Gallimard, 1997, pp. 4687–719.

Pagni, Andrea. "La muerte de Francisco Franco: un lugar de la memoria española en la novela de los noventa." *Lugares de memoria de la Guerra civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*, editado por Ulrich Winter, Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 209–21.

Paz, Abel. *Durruti en la revolución española*. La Esfera de los Libros, 2004.

Peiró, Juan. "Durruti, el caudillo del pueblo." *Solidaridad Obrera*, 20 de noviembre de 1937, p. 2.

Pereña, Francisco. "¿Existió Franco?" *El País*, 20 de noviembre de 1985, p. 40.

"Pintadas de las siglas 20-N en Barcelona." Agencia Logos, 25 de septiembre de 1976, R-38414, Archivo Linz de la Transición Española, linz.march.es/Ficha.asp?Reg=R-38414.

Resina, Joan Ramon, editor. *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Rodopi, 2000.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. FCE, 2004.

Roach, Joseph. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. Columbia UP, 1996.

Rodríguez Tranche, Rafael, y Vicente Sánchez-Biosca. *NO-DO: el tiempo y la memoria*. Cátedra, 2001.

Rueda Laffond, José Carlos. "La última apoteosis del franquismo: el 20 de noviembre de 1975 en televisión y otros medios populares." *Cuarenta años y un día: antes y después del 20-N*, editado por Ferrán Archilés y Julián Sanz, PUV, 2017, pp. 65–94.

Sánchez-Biosca, Vicente. *Cine y guerra civil: del mito a la memoria*. Alianza, 2006.

Schramm, Katharina. "Landscapes of Violence: Memory and Sacred Space." *History & Memory*, vol. 23, no. 1, 2011, pp. 5–21. DOI: 10.2979/histmemo.23.1.5.

Thompson, John B. *Los media y la modernidad*: *una teoría de los medios de comunicación*. Paidós, 1998.

"TVE emitirá dos programas sobre el aniversario de la muerte de Franco." *El País*, 16 de noviembre de 1985.

Vázquez Montalbán, Manuel. *Autobiografía del general Franco*. Planeta, 1992.

Winter, Ulrich. Introducción. *Lugares de memoria de la Guerra civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*, editado por Ulrich Winter, Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 9–20.

Zandberg, Eyal, Oren Meyers, y Motti Neiger. "Past Continuous: Newsworthiness and the Shaping of Collective Memory." *Critical Studies in Media Communication*, vol. 29, no. 1, 2012, pp. 65–79. DOI: https://doi.org/10.1080/15295036.2011.647042.

Zerubavel, Eviatar. *Time Maps: Collective Memory and the Social Shape of the Past*. U of Chicago P, 2003.