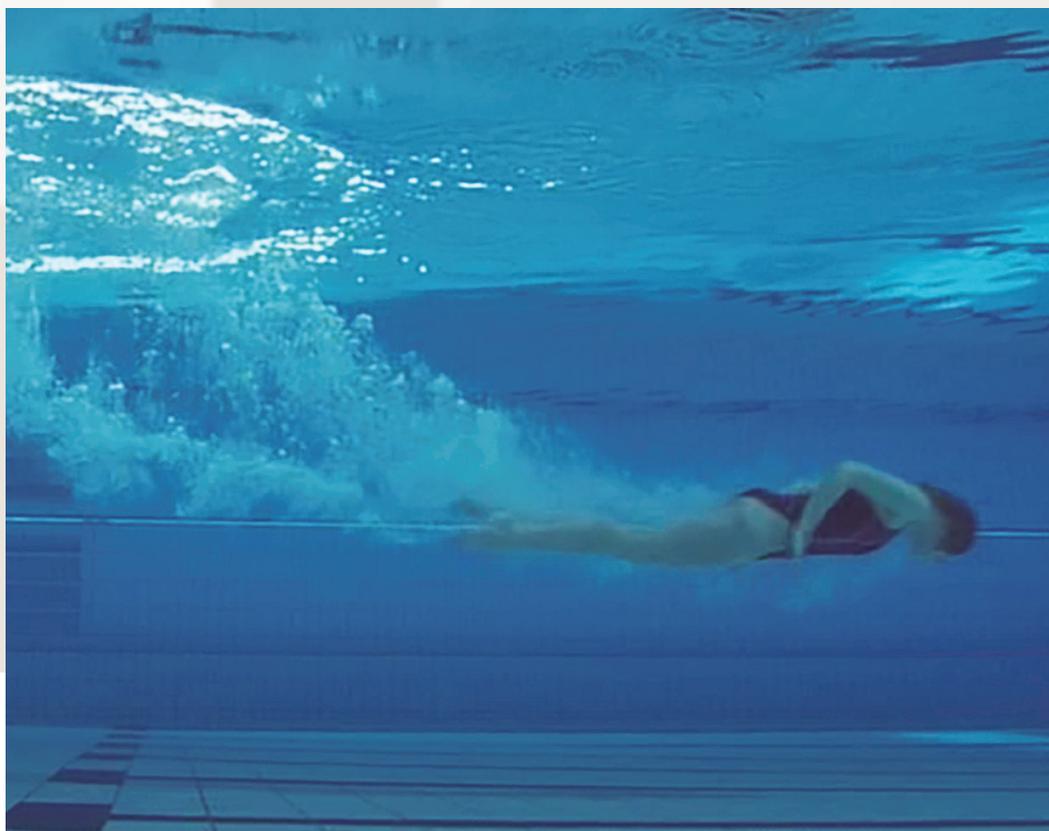


# Posmemoria, emigración y guerrilla

El documental autoetnográfico  
de María Ruido y Carla Subirana

Maribel Rams Albuissech



# **Posmemoria, emigración y guerrilla**



# Posmemoria, emigración y guerrilla

El documental autoetnográfico  
de María Ruido y Carla Subirana

Maribel Rams Albusech



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Edicions

**Género(s)**

Las nuevas generaciones son náufragos de un barco que no condujeron, víctimas de timoneles que no pudieron elegir ni dirigir.

ELSA DRUCAROFF, *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, 2011

Cada generación, sin duda, se cree destinada a reharcer el mundo.

La mía sabe, sin embargo, que no lo rehará. Pero su tarea quizá sea aún más grande. Consiste en impedir que el mundo se deshaga.

ALBERT CAMUS, del discurso que pronunció al recoger el Premio Nobel de Literatura, 1957

# Índice

Introducción. Nuevas miradas sobre la Guerra Civil y el franquismo.....	11
<b>La rebelión de las nietas en el documental autoetnográfico .....</b>	<b>19</b>
La crisis del relato oficial de la Transición .....	19
La autoetnografía y la emergencia de nuevas voces .....	22
El discurso posmemorial de las nietas de la guerra .....	28
El otro cine español y el género .....	33
<b>La emigración del tardofranquismo en el relato de la hija .....</b>	<b>49</b>
Discursos y contradiscursos de la emigración en el cine español .....	51
Galicia, nación de emigrantes .....	63
Del cine de correspondencia al <i>Novo Cinema Galego</i> .....	71
<b>El nuevo paradigma de la huérfana de viva .....</b>	<b>83</b>
La madre ausente y revisión del tropo del sacrificio materno .....	87
Identificación y autobiografía desplazada .....	101
Videoviaje y memoria .....	110
<b>La guerrilla antifranquista en el relato de la nieta .....</b>	<b>121</b>
La construcción de la figura del guerrillero .....	124
La iconografía de la guerrilla antifranquista en el cine catalán .....	134
<b>Imaginar al ausente. Revisión crítica de la guerrilla.....</b>	<b>153</b>
El cine negro y la humanización del guerrillero .....	153
La familia y el imaginario del agua .....	170
Amnesia, afiliación creativa y documental de autora .....	180
<b>Conclusiones. Pantallas, espejos y posmemoria afiliativa .....</b>	<b>193</b>
<b>Bibliografía y fuentes citadas .....</b>	<b>203</b>
Filmografía .....	203
Bibliografía crítica y teórica .....	206

# Introducción. Nuevas miradas sobre la Guerra Civil y el franquismo

El 14 de julio de 2022 se aprobó el Proyecto de Ley de Memoria Democrática en el pleno del Congreso de los Diputados con el voto en contra de los partidos de la derecha y la abstención de Esquerra Republicana de Catalunya y Bloque Nacionalista Galego. Los primeros se opusieron porque opinan que esta ley rompe con el espíritu de la Transición, y los segundos, por lo contrario, porque consideran que refuerza un cambio de régimen que legitimó el franquismo. Por su parte, Emilio Silva, uno de los fundadores de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), la ve insuficiente, dado que no contempla hacer justicia contra los responsables de las violaciones de derechos humanos durante la dictadura franquista (RIVAS, 2-8-2021). En cualquier caso, la nueva ley modifica y amplía los avances de la precedente ley de memoria histórica (Ley 52/2007);<sup>1</sup> además, el cambio de nombre es indicador de un nuevo enfoque que ha abandonado la idea de la historia o los hechos del pasado a favor del fomento de los valores y los derechos democráticos.<sup>2</sup> En los discursos de la memoria histórica en España de las dos últimas décadas, se ha polemizado sobre el uso de la expresión «memoria histórica» debido a la conocida oposición o relación problemática entre historia y memoria. Esta cuestión ha sido objeto de investigación y de discusión entre historiadores. Algunos optan por una división entre ambos términos. Así, por ejemplo, Santos Juliá (2007) plantea que la historia como conocimiento basado en datos empíricos no se puede confundir con la memoria colectiva (o memoria histórica), que no es verdadera memoria sino el relato del pasado construido y compartido por una sociedad. Paralela-

1 En la conformación del primer Gobierno de coalición el 7 de enero de 2020, los partidos políticos PSOE y Unidas Podemos acordaron un pacto de Gobierno en cuyo punto 5.4., «Recuperación de nuestra memoria democrática», se establece, entre otras cuestiones, el deber de declarar nulas las resoluciones de los tribunales franquistas, la prohibición de la exaltación del franquismo en el espacio público y la implementación de un programa de exhumaciones de fosas comunes (PSOE-UNIDAS PODEMOS, 30-12-2019).

2 La denominación popularizada por los medios es ley de memoria histórica; sin embargo, el 28 de julio de 2007 el Consejo de Ministros ya cambió el nombre por el de Ley de Reconocimiento y Extensión de los Derechos a las Víctimas de la Guerra Civil y de la Dictadura.

mente, otros autores ven la relación entre historia y memoria más compleja y poliédrica, ya que, a pesar de no ser idénticas, convergen en muchos puntos y ambas son necesarias para comprender las narrativas de los acontecimientos históricos (RUIZ TORRES, 2010: 66). Para algunos historiadores, el modelo de transición español ha tenido consecuencias negativas en los trabajos historiográficos ajenos al movimiento social de la memoria histórica: «Una historia al servicio del poder tiene por fuerza que rechazar la memoria por la sencilla razón de que está fuera de su control y no se fía de ella. Una historia al servicio de la sociedad tiene la obligación de tener en cuenta esa memoria» (ESPINOSA MAESTRE, 2010: 351).<sup>3</sup>

Desde finales del siglo xx estamos asistiendo, tanto en España como en el ámbito internacional, a un interés creciente por el papel de la memoria en la reivindicación y el deber moral de obtener verdad, justicia y reparación para las víctimas de violaciones de los derechos humanos. El impulso de la memoria en la narrativa y el cine español actual viene a llenar el vacío de un discurso público institucional y de unas verdaderas políticas de memoria,<sup>4</sup> pero también se relaciona con un fenómeno global de las sociedades occidentales. En *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Andreas Huyssen utiliza la imagen de las memorias del ocaso para reflexionar sobre la obsesión por la memoria en un momento en que esta se halla en declive. En realidad, la fascinación por el pasado es una reacción al aumento de la amnesia en la cultura contemporánea, que se traduce en una proliferación de museos, conmemoraciones y monumentos nunca antes vivida (HUYSEN, 1995: 254). En nuestra época de ruptura de los relatos modernos y de pérdida de los anclajes identitarios y del sentido histórico, se sustituye la historia fría y distanciada por la memoria, que encuentra en la producción cultural el medio para rescatar las historias marginales. Pero la desorientación y la ansiedad por la desmemoria

3 Según María Ruido, la expresión «memoria histórica» es una contradicción en sí porque la memoria y la historia funcionan con mecanismos distintos, si bien la disciplina de la historiografía trabaja con la memoria: «sí creo que se puede hablar de una “memoria colectiva” en el sentido de Maurice Halbwachs, cuya construcción es fruto en cierto modo del consenso institucional. Esta memoria colectiva es, en gran medida, responsable de las políticas de memoria y de sus olvidos. Ella misma es una política de memoria, podríamos decir» (OLMO, 30-1-2008).

4 Isaac Rosa afirma que las novelas sobre la guerra y la dictadura que proliferan con éxito cumplen un papel que no les corresponde: «Y si en España la ficción ocupa un terreno ajeno (o al menos no exclusivo), es por la ausencia de otros agentes que llenen ese hueco: las instituciones (las políticas de memoria son recientes y aun escasas); la enseñanza (generaciones de españoles que hemos pasado por la escuela y el bachillerato sin oír hablar de la guerra); los medios de comunicación (solo interesados por la vertiente más consensual y comercial); y hasta la historiografía académica (que durante mucho tiempo ha mostrado importantes carencias e inercias)» (BECERRA MAYOR, 2015: 12-13).

también suscita un culto al memorialismo que corre el riesgo de convertirse en una espectacularización de los sucesos traumáticos y de las víctimas del pasado.

Esta tendencia generalizada ha permeado numerosas novelas y películas de la explosión de la memoria en España, cuyas tramas realistas acentúan los aspectos individuales y sentimentales cayendo a menudo en la descontextualización o banalización de los acontecimientos históricos. Rikki Morgan-Tamosunas (2000: 116-118) observa que el cine español romantiza la represión política y las desigualdades sociales al emplear una retórica visual estilizada destinada a la inmersión y el entretenimiento; asimismo, advierte en él un desplazamiento de las motivaciones político-ideológicas de los agentes de la historia hacia consideraciones individuales de carácter moral y humanitario. En la misma línea, José F. Colmeiro (2005: 19) sostiene que estamos en un momento de «inflación cuantitativa y devaluación cualitativa de la memoria», en el que se produce una «sustitución de la memoria histórica por la nostalgia de la nostalgia». Incluso las adaptaciones cinematográficas realistas y lineales transforman las formas originales de las novelas derivando en una cierta domesticación y mercantilización de los horrores del pasado (COLMEIRO, 2011: 28-29). Para Antonio Gómez López-Quñones, el recuerdo de la Guerra Civil «resulta rentable para una industria cultural como la española», ya que las obras históricas evocan un pasado idealizado en el que había cabida para la lucha heroica y las utopías políticas de la izquierda: «Este pasado hace las veces de un espacio artificial de añoranza por valores y certidumbres que la posmodernidad [...] ha desdibujado» (GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, 2006: 14 y 30). Vicente Sánchez-Biosca (2006: 80) también habla del estilo melodramático en películas con una visión del franquismo «dulce y acariciante, que se ampara en la boga memorística para hacerse inmune a las críticas de ahistoricidad y banalidad». En cuanto a los documentales y reportajes recientes, según Ángel G. Loureiro, emplean la retórica del patetismo y argumentos sentimentales, e incluso sensibleros, relegando a un segundo plano los aspectos políticos del conflicto como mero telón de fondo:

The aim is merely to win over the audience through a pathetic rhetoric based on the surviving relatives' pain and a highly streamlined version of the past, notwithstanding the interviews with respected historians, whose interventions are less objective than they seem to think (LOUREIRO, 2008: 233).

Así pues, los trabajos surgidos al calor de la explosión de la memoria, a pesar de su estimable vocación reivindicativa y restaurativa, representan la historia de forma mimética, nostálgica o melodramática, y terminan diluyendo

las claves políticas, ideológicas y de clase que explican la Guerra Civil y el franquismo.<sup>5</sup> No obstante, Jo Labanyi hace una distinción entre dos tipos de reconstrucciones históricas: las que siguen el estilo realista documental y las que emplean el tropo de la aparición para evocar el carácter espectral del pasado traumático que regresa.<sup>6</sup> Las primeras crean la ilusión de transportarnos momentáneamente a un pasado distante y, al finalizar la lectura o el visionado, nos dejan con la sensación de estar viviendo en un presente sin conflictos (LABANYI, 2007: 103-104). En cambio, la presencia de fantasmas o apariciones en películas como *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice, y *El espinazo del diablo* (2001), de Guillermo del Toro, remite a las discontinuidades, las ausencias y las dificultades de la transmisión transgeneracional y de la representación del pasado traumático que sigue teniendo un impacto en nuestro presente (LABANYI, 2007: 107).

Pero hay otras formas transgeneracionales de aproximarse a los procesos complejos de la memoria que subvierten la recuperación aporreada y los planteamientos miméticos y nostálgicos del cine dominante. De entre las producciones surgidas a raíz de la explosión de la memoria, las propuestas más innovadoras y arriesgadas a la hora de abordar la Guerra Civil y la Dictadura pertenecen al terreno del documental o el cine de no ficción.<sup>7</sup> *La memoria interior* (2002), de María Ruido, y *Nedar* (2008), de Carla Subirana, constituyen dos ejemplos relevantes de una nueva mirada portadora de una reflexión crítica del pasado y unas memorias e identidades más abiertas y plurales que incluyen particularidades de clase, género, generación y nación. Subirana se ha formado en el mundo de la comunicación audiovisual y está cercana al documental creativo o ensayístico vinculado al máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra (UPF) de Barcelona. Por su parte, Ruido proviene

5 En relación con la novela de memoria, David Becerra Mayor (2015) sostiene que las narrativas escapistas se asocian a la ideología dominante del capitalismo avanzado y analiza un amplio corpus de novelas para sistematizar los rasgos que contribuyen a la deshistorización del pasado: la equidistancia, la visión fratricida, el neohumanismo, el psicologismo, la individualidad y el relativismo posmoderno.

6 En cuanto al primer grupo, algunos ejemplos citados por Labanyi son los siguientes: *¡Ay, Carmela!* (1990), de Carlos Saura; *Las bicicletas son para el verano* (1984), de Jaime Chávarri; *La lengua de las mariposas* (1999), de José Luis Cuerda; *Silencio roto* (2001), de Montxo Armendáriz; *El viaje de Carol* (2002), de Imanol Uribe; *Los niños de Rusia* (2001), de Jaime Camino, y *La guerrilla de la memoria* (2002), de Javier Corcuera.

7 Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen (2016-2017) destacan que, en el ámbito de la producción independiente, surgen visiones complejas y matizadas de la cuestión de la memoria. Estos críticos se centran en los documentales *Retrato* (2005), de Carlos Ruiz, y *Equí y n'otru tiempu* (2014) y *El nome de los árboles* (2015), de Ramón Lluís Bande, como ejemplos que configuran una memoria sentimental rehuyendo tanto el patetismo del que hablaba Ángel G. Loureiro como la memoria institucionalizada.

de las bellas artes, la videoacción y la *performance* feminista; es, además, historiadora y creadora de videoensayos de investigación y proyectos interdisciplinarios. *La memoria interior* y *Nedar* son dos óperas primas que inscriben la subjetividad de las documentalistas como descendientes de afectados por la represión franquista. Ambas propuestas giran en torno a la propia búsqueda identitaria y genealógica de las realizadoras, que indagan en situaciones no resueltas de un pasado familiar relacionado con la historia colectiva: la separación e incomunicación entre Ruido y sus padres, que fueron emigrantes económicos durante los años del desarrollismo, se desclasaron y creyeron en el mito del progreso; y la presencia fantasmática del abuelo guerrillero fusilado en 1940 en la familia de Subirana, conformada por tres mujeres. Así pues, desde la posición de hija o nieta de los testigos directos, ambas documentalistas exploran las dificultades que encuentran ante el carácter desestabilizador del recuerdo traumático familiar.

*Posmemoria, emigración y guerrilla. El documental autoetnográfico de María Ruido y Carla Subirana* analiza *La memoria interior* y *Nedar* como dos ejemplos paradigmáticos de las narrativas de posmemoria en el documental contemporáneo que proponen modos innovadores de evocar experiencias del pasado habitualmente invisibilizadas en los medios de comunicación y en el cine. Este libro puede ayudar a comprender proyectos documentales singulares que intentan recomponer la memoria que transita entre lo privado y lo público desde la perspectiva generacional y de género. A pesar de la larga lista de documentales y producciones culturales que han abordado la memoria biográfica con relación a la memoria histórica, en este volumen estudio únicamente estos dos trabajos para poder concentrarme en la emigración económica de los años del desarrollismo y la guerrilla antifranquista de la posguerra. Mi objetivo es profundizar en los modelos de representación de estos acontecimientos en el medio audiovisual, y en cómo Ruido y Subirana los transforman, o hasta qué punto continúan esa tradición. El criterio de selección de los textos ha sido centrar el foco en autoras noveles de la generación de las nietas de la Guerra Civil, cuyos documentales han sido realizados desde los márgenes de la industria cinematográfica y desde las nacionalidades periféricas, Galicia y Cataluña. La elección también se ha fundamentado en que ambos documentales están enunciados en primera persona, y ese «yo» coincide con la cineasta, que actúa como personaje-autora dentro de la diégesis, de modo que suscitan una reflexión de la historia nacional desde la historia personal y familiar.

Para estas nuevas aproximaciones documentales a la memoria han sido cruciales tres fenómenos recientes que se analizan en el primer capítulo del presente volumen: el relevo generacional y el creciente escepticismo con res-

pecto al relato hegemónico de la Transición; la expansión del cine documental y las transformaciones facilitadas por la digitalización, el abaratamiento y la accesibilidad de los medios digitales; la mayor diversidad de voces y el aumento de obras audiovisuales creadas por mujeres, con la consecuente entrada de temas y estéticas alternativas al imaginario patriarcal. En este análisis se examinan las circunstancias y condiciones que han impulsado la elaboración de este tipo de proyectos audiovisuales, entre las que se cuentan el predominio de la «memoria de la restitución o reparación» (ARÓSTEGUI, 2006: 79-80) de una nueva generación de cineastas que se enfrenta a las limitaciones de las políticas de la memoria. También se estudian los rasgos temáticos y estilísticos de los trabajos de Ruido y Subirana que los acercan a la «etnografía doméstica» (RENOV, 1999) y a la «autoetnografía» (RUSSELL, 1999) —formas documentales ambas en las que los agentes sociales son la familia o comunidad del realizador—, y, más en general, al modelo de la no ficción determinado por el compromiso con lo real y el filtro subjetivo en la reconstrucción histórica. Otro aspecto que se considera en el primer capítulo es cómo Ruido y Subirana se basan en unas memorias recibidas y dan cuenta de las dificultades y reacciones afectivas en su relación con un pasado del que no tienen una experiencia directa. Inspirándome en los trabajos de Hanna Hatzmann, Laia Quílez y Núria Araüna, que han incluido *La memoria interior* y *Nedar* entre los documentales de posmemoria, en este volumen me propongo estudiar en profundidad la reactualización del paradigma de la posmemoria en el documental autoetnográfico de hijas y nietas de quienes vivieron la emigración de los años del desarrollismo y la guerrilla de la posguerra. Por último, el primer capítulo contiene un análisis detallado sobre los aportes del documental autoetnográfico de Ruido y Subirana al cine de mujeres y, más específicamente, al llamado «otro cine español» hecho por mujeres.

Asimismo, *Posmemoria, emigración y guerrilla. El documental autoetnográfico de María Ruido y Carla Subirana* se interroga acerca del modo en que *La memoria interior* y *Nedar* están transformando las narrativas de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo en la producción audiovisual gallega y catalana, respectivamente, y, por extensión, en la del Estado español. Para abordar esta cuestión, el segundo capítulo aporta un contexto sociohistórico de la emigración laboral del tardofranquismo a Europa occidental y, seguidamente, pasa a trazar una genealogía del cine que ha tratado este tema comparando varias obras cinematográficas gallegas con *La memoria interior*. Por otro lado, el cuarto capítulo empieza detallando aspectos sociohistóricos de la guerrilla antifranquista de la posguerra y, a continuación, examina una serie de películas catalanas sobre esta temática comparándolas con *Nedar*. En mi análisis

tengo en cuenta las particularidades históricas, sociales, políticas y lingüísticas de Galicia y Cataluña al margen de los patrones marcados por la rigidez centralista.

Así pues, los capítulos segundo y cuarto tienen una finalidad cartográfica por cuanto pretenden presentar un panorama de películas y otros productos culturales que abordan la emigración y la guerrilla. Estas cartografías también servirán para introducir los capítulos tercero y quinto, que están dedicados al estudio pormenorizado y a la interpretación de los temas y los recursos estéticos y formales que despliegan *La memoria interior* y *Nedar*. En los capítulos de análisis de estas autoetnografías se reflexiona sobre la importancia de la perspectiva de género en la renovación del cine que reconstruye la historia de la Guerra Civil y el franquismo. Concretamente, se abordan de forma específica los modos en que las búsquedas identitarias y genealógicas de Ruido y Subirana inscriben las experiencias de las mujeres en los procesos históricos ofreciendo resistencia a las versiones fijas y totalizantes del pasado. Para ello, se examina la autoinscripción y actuación de Ruido y Subirana, relacionándolas con las prácticas del cine feminista experimental de la década de los setenta del pasado siglo, ya que ambas cineastas subvierten tropos culturales del melodrama tales como el sacrificio materno y el romance familiar. Para terminar, a lo largo del libro se desarrolla la idea de que la aproximación autoetnográfica y de posmemoria en *La memoria interior* y *Nedar* cuestiona el origen y los fundamentos de la España contemporánea desde las naciones y el género (sexual y cinematográfico), que han sido tradicionalmente periféricos y secundarios, frente a las prácticas culturales hegemónicas sobre la memoria histórica.

# La rebelión de las nietas en el documental autoetnográfico

## LA CRISIS DEL RELATO OFICIAL DE LA TRANSICIÓN

Como ha propuesto Julio Aróstegui, los diferentes posicionamientos de la sociedad española ante la Transición se asocian a las tres formas dominantes de recordar la Guerra Civil, divididas por etapas: hasta finales de la década de 1960, «la memoria de identificación o confrontación» se basa en la vivencia directa; hasta mediados de la década de 1990, «la memoria de la reconciliación» busca la superación del trauma colectivo; en el momento actual, «la memoria de la restitución o reparación» muestra un enfoque moral de justicia y ajuste de cuentas (ARÓSTEGUI, 2006: 79-80). La tercera memoria, que ha puesto de manifiesto los límites de la visión de la reconciliación, ha sido enarbolada por los nietos y nietas de la Guerra Civil, que han alcanzado la madurez y se han socializado en democracia. En el año 2000, esta nueva generación adquirió protagonismo en el avance de las exhumaciones de restos humanos en fosas comunes con identificación de ADN y también en los homenajes locales a las víctimas.<sup>1</sup> En consecuencia, las exigencias al Estado español de esclarecimiento de la verdad y de justicia por parte de familiares de víctimas del franquismo han abierto un nuevo debate sobre el pacto del olvido y la ausencia de rendición de cuentas.

El impacto público de este nuevo discurso de la memoria reparadora que cuestiona los cimientos de la Transición ha suscitado la producción y difusión de novelas, películas y estudios historiográficos interesados en recuperar la memoria silenciada. Los creadores que no vivieron la Dictadura ni la Transición como adultos, sino que asumen una «memoria adquirida» o un conocimiento heredado de los hechos (ARÓSTEGUI, 2007: 36), se aproximan a estas etapas con inconformismo y distanciamiento crítico. En una entrevista, poco después

1 El 8 de octubre de 2000, el periodista Emilio Silva publicó el artículo «Mi abuelo también fue un desaparecido», que impulsó la exhumación de «los trece de Priaranza» el 28 de octubre de ese mismo año, la primera fosa abierta con métodos científicos. También en el año 2000, Silva cofundó la ARMH con el objetivo de recuperar los restos de republicanos desaparecidos durante la guerra y la Dictadura, y de obtener el reconocimiento público y la dignificación de los vencidos.

de estrenar *Nedar*, Carla Subirana expresó así su desacuerdo con el relato sobre la memoria de las generaciones anteriores: «No estic d'acord amb el missatge de la transició, que l'únic que podem fer és oblidar. No vull que les històries quedin per sempre més a l'ombra. La meva àvia ja va patir prou el dolor i la por. Com em va dir algú, "és la rebel·lió dels nets"» (MARIMON, 2008: 8). La documentalista se identifica con un colectivo que ya no tiene miedo a la involución democrática, sentimiento que tuvo un papel clave en la decisión de pasar página respecto al pasado violento durante la Transición.<sup>2</sup> Pero las voces críticas contra el proceso reformista de la Transición ya surgieron en la misma época, si bien tuvieron una escasa proyección social: el desencanto se plasmó en las manifestaciones culturales, y el descontento a pie de calle quedó retratado en el díptico *Después de...* («No se os puede dejar solos» y «Atado y bien atado»), de Cecilia y José Juan Bartolomé, inspirado en la película testimonio *La batalla de Chile* (1974), de Patricio Guzmán. Veinte años más tarde se inicia el proceso de la memoria de reparación y tiene lugar la primera exhumación con métodos científicos, la subsecuente creación de la ARMH, la aprobación de la ley de memoria histórica y la aplicación de medidas como quitar los nombres de calles y monumentos conmemorativos franquistas. Siguiendo el modelo del documental contrainformativo *Después de...*, María Ruido realiza en 2008 *Plan Rosebud: sobre imágenes, lugares y políticas de memoria* («La escena del crimen» y «Convocando a los fantasmas»), que ofrece una visión alternativa de las políticas de memoria de la primera década del año 2000 en Galicia y en el resto del Estado español.<sup>3</sup> *Plan Rosebud* comienza con unas imágenes de la retirada de la estatua ecuestre de Franco de la plaza de España de Ferrol, acontecida el 4 de julio de 2002, adelantándose cinco años a la Ley 52/2007. A estas escenas se superponen las voces de encuestados en la calle mientras se retiraba la estatua, cuyas opiniones reflejan la sorprendente persistencia del apoyo social al franquismo en el nuevo milenio. Mediante el recurso

2 Paloma Aguilar, en *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, explica que la memoria colectiva del trauma de la Guerra Civil determinó la política del olvido durante la transición a la democracia. El consenso, que debe entenderse más bien como las renuncias de la izquierda, supuso «un pacto tácito entre las élites más visibles para silenciar las voces amargas del pasado que tanta inquietud suscitaban entre la población» (AGUILAR, 1996: 21).

3 *Plan Rosebud* incluye una entrevista a Cecilia Bartolomé sobre las circunstancias del rodaje de *Después de...* y sobre la situación de las mujeres en la industria del cine durante el franquismo y la Transición. Además, así como el documental de los hermanos Bartolomé registra la conmemoración del 5.º aniversario de la muerte del Caudillo en 1980 en el Valle de los Caídos, *Plan Rosebud* contiene grabaciones de la celebración del 31.º aniversario en 2006, la última que se produjo antes de que entrara en vigor la Ley 52/2007. Estas imágenes ponen de manifiesto cómo ese espacio continuó siendo un lugar de concentración para los nostálgicos del franquismo.