

Escritura de la historia en televisión: la representación del Partido Comunista de España (1975-2011)^{2*}

José Carlos
Rueda
Laffond

Profesor titular del Departamento de Historia de la Comunicación Social de la Universidad Complutense de Madrid (España). Licenciado en Historia y Doctor en Historia y Periodismo de la misma Universidad. Miembro de los grupos de investigación *Memoria y Medios* e *Historia de la Edición*. Autor de “Memoria televisiva y representación de la identidad. La españolización del Holocausto”, *Bulletin of Hispanic Studies* (2013, en prensa), y “Televisión y dictadura franquista. Del modelo de gestión a las significaciones colectivas”, en *La télévision espagnole en point de mire*, ed., Jean-Stéphane Duran Froix (París: CREC/ Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III: 2013), 58-76. j-c-rueda@hotmail.com

Artículo recibido: 3 de mayo de 2012

Aprobado: 13 de noviembre de 2012

Modificado: 27 de noviembre de 2012

DOI: dx.doi.org/10.7440/histcrit50.2013.06

* Este artículo es producto de la investigación titulada *Televisión y memoria. Estrategias de representación de la Guerra Civil y la Transición*. La investigación contó con la financiación del Programa Nacional de Proyectos de Investigación Fundamental, del Plan Nacional de I+D+i, Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (HAR2010-20005, MICINN).

Escritura de la historia en televisión: la representación del Partido Comunista de España (1975-2011)

Resumen:

Este artículo estudia la representación audiovisual del Partido Comunista de España (pce), estimándola como práctica historiográfica que ha propuesto lógicas diversas de significación del pasado. Inicialmente se repasan aspectos relativos a la relación entre televisión, historia y memoria. En segundo lugar, se plantea un recorrido interpretativo sobre las formas de recreación de la historia del pce en la televisión española, desde mediados de los años setenta hasta la actualidad. Los resultados ofrecen una panorámica sobre estrategias de encuadre y enunciación histórica a partir de material televisivo y, en menor medida, cinematográfico, tales como reportajes conmemorativos, documentales didácticos o de investigación, ficciones dramáticas, filmaciones clandestinas o largometrajes militantes.

Palabras clave: *España, historiografía, televisión, representación audiovisual, comunismo.*

Writing History through Television: Representation of the Spanish Communist Party (1975-2011)

Abstract:

This article studies the audiovisual representation of the Partido Comunista de España (pce: Spanish Communist Party), presenting it as a historiographical practice that has proposed various signification logics in the past. First, the article reviews aspects related to the relation between television, history, and memory. Second, it presents an interpretational review of how the history of the pce has been recreated in Spanish television between the 1960s and now. The results provide a panoramic view of historical framing and enunciation based on television and, to a lesser extent, cinema, such as memorial reports, educational or research documentaries, dramatic fiction, underground movies, or militant feature-length films.

Keywords: *Spain, historiography, television, audiovisual representation, communism.*

Escrita da história em televisão: a representação do Partido Comunista da Espanha (1975-2011)

Resumo:

Este artigo estuda a representação audiovisual do Partido Comunista da Espanha (pce) ao estimulá-la como prática historiográfica que propôs lógicas diversas de significação do passado. Inicialmente, revisam-se aspectos relativos à relação entre televisão, história e memória. Em segundo lugar, propõe-se um percurso interpretativo sobre as formas de recriação da história do pce na televisão espanhola, desde meados dos anos 1970 até a atualidade. Os resultados oferecem uma panorâmica sobre estratégias de adaptação e enunciação histórica a partir de material televisivo e, em menor medida, cinematográfico, tais como reportagens comemorativas, documentários didáticos ou de pesquisa, ficções dramáticas, filmagens clandestinas ou largos-metragens militantes.

Palabras-chave: *Espanha, historiografia, televisão, representação audiovisual, comunismo.*

Escritura de la historia en televisión: la representación del Partido Comunista de España (1975-2011)

Introducción

Este artículo se aproxima al binomio historia y significación. Estudia la representación televisiva del Partido Comunista de España (PCE) entre el final del régimen franquista y el tiempo presente. Se parte del supuesto de que dicha representación puede entenderse como práctica historiográfica a través de un discurso que ha planteado modos de entendimiento y comprensión del pasado. El principal propósito es localizar y analizar tipologías de encuadre, tematización y articulación discursiva vinculadas con el rol de la televisión como historiador “suplente”¹. Asimismo, se mostrará que dichas narraciones pueden valorarse en relación con la producción histórica escrita, con el discurso político, o en su implicación con determinados sistemas de memoria.

El texto parte de una dicotomía: el papel de la televisión como sujeto histórico y de la historia como producto televisivo². Dicha dualidad alude a la naturaleza diacrónica del medio televisivo como suministrador de documentos que pueden percibirse como evidencias sobre lo real³. También refiere a la capacidad de la televisión para erigirse en agente productor de discursos relevantes sobre lo pretérito⁴. Atender a ambas dimensiones conlleva estimar factores como los requerimientos creativos o de programación, o variables derivadas del marco institucional implicado en la generación social de conocimiento. Cabe considerar, igualmente, que las finalidades de los relatos televisivos son diversas, y pueden incluir el uso de la historia como pretexto legitimador, instrumento de denuncia o apelación socializadora.

1 La idea de “historiador suplente” alude a instituciones externas a la historiografía académica, como los medios de comunicación, que formulan explicaciones históricas. Pierre Ricoeur, *Tiempo y narración. El tiempo narrado* (Madrid: Siglo XXI, 1996), 915.

2 Anne Wales, “Television as History, History as Television”, en *Television and Criticism*, eds. Solange Davin y Rhona Jackson (Bristol: Intellect, 2008), 49-59.

3 Anne Roekens, “Des émissions comme sources pour l'historien. Que nous dit la télévision de la ‘réalité’”, en *La communication audio-visuelle: entre réalité et fiction*, eds. Annabelle Klein y Axel Tixhon (Namur: Presses Universitaires, 2009), 27-43.

4 Pierre Sorlin, “Faire l'Histoire par la télévision”, *Télévision et histoire. Recherches en Communication* 14 (2000): 29-43.

El objeto de investigación, por tanto, se centra en la representación audiovisual del PCE. Este partido constituía, a inicios de los setenta, la formación más activa en la oposición a la dictadura, que encarna un poderoso legado de memoria militante vinculada con la experiencia republicana, la guerra, el exilio y la represión. La ideología franquista enraizó, por su parte, el principio nodal de legitimidad del régimen en su carácter como reacción fervientemente anticomunista. El PCE, la *bestia negra* de Franco, fue legalizado el 9 de abril de 1977, en vísperas de las elecciones legislativas del 15 de junio, las primeras tras la Guerra Civil. Si bien el partido desempeñó un papel destacado en cuanto a capacidad de entendimiento con los sectores reformistas procedentes de la dictadura, en la práctica acabó convirtiéndose en una fuerza secundaria en el panorama político. Diversos factores —la consolidación del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) como opción hegemónica en la izquierda, las disensiones internas, los giros programáticos o la crisis del Socialismo Real— reforzaron ese sesgo periférico del PCE, desde 1986 integrado en la coalición Izquierda Unida (IU). No obstante, ese perfil bajo no debe soslayar su papel relevante en el tejido sindical a través de Comisiones Obreras (CCOO), o el peso destacado que ha mantenido en ámbitos territoriales como Andalucía, Asturias o Cataluña, en este caso a través del PSUC/ICV⁵. También, su activa participación en movimientos de protesta, como la oposición al ingreso de España en la OTAN (1981-1986), las convocatorias de huelga general (entre 1985 y 2012) y la movilización frente a la participación en la guerra de Irak (2003-2004)⁶.

Este trabajo presenta así una panorámica sobre las estrategias de representación del PCE en la televisión española, desde los años setenta hasta la actualidad. Inicialmente se plantearán cuestiones de índole teórica sobre las formas del discurso histórico televisivo y su posible carácter como relato de memoria, y, a continuación, se propondrá una visión sobre distintos análisis de caso, para estudiar los rasgos distintivos de tales estrategias de representación.

1. Representación histórica y memoria televisiva

Un rasgo remarcable en la relación entre medio televisivo y representación histórica ha sido el desinterés de un sector importante de la comunidad de historiadores⁷. Ello puede

5 Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC) y, desde 1997, Iniciativa per Catalunya (ICV).

6 Luis Fernández Ramiro, *Cambio y adaptación en la izquierda. La evolución del Partido Comunista de España y de Izquierda Unida (1986-2000)* (Madrid: CIS, 2000).

7 Francisca López, "Introducción: el pasado en la pequeña pantalla", en *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, eds. Francisca López, Elena Cueto Asin y David R. George (Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2009), 9-11.

vincularse con un cierto “cultismo al pasado” (*pastism*), basado en la defensa de la autoridad interpretativa tradicional encarnada en el trabajo historiográfico escrito⁸. En otros casos, ese desinterés se ha trastocado en crítica hacia aspectos como la espectacularización, los anacronismos, el peso de lo melodramático, la simplificación argumental o la apelación nostálgica, que han incidido en una valoración de los contenidos televisivos —especialmente en el caso de la ficción— como banalidades, simulacros o pastiches⁹.

Estas apreciaciones deben situarse en unas coordenadas amplias donde se incluirían aspectos como la crisis de ciertos paradigmas omnicomprendidos o el debate sobre objetividad y verdad en la reflexión histórica¹⁰. En este sentido, vinculadas con la discusión sobre el estatus de las narrativas históricas, el rol del historiador, las formas de indagación o las relaciones entre historia, lenguaje, género e intertextualidad¹¹. La obra de Hayden White se ha presentado como modélica en esta revisión sobre autoridad historiográfica y epistemología histórica¹². Sus reflexiones han destacado al factor narrativo como eje vertebrador para generar significaciones. Se ha resaltado, como carga de profundidad más relevante de dicho posicionamiento, la consideración del relato como “aparato cognitivo” capaz de trascender “las metodologías de investigación y los hechos concretos, es decir, los referentes del mundo real”¹³. Semejante enfoque ha propiciado una intensa polémica, centrada en juzgar si se está ante una lógica de sobredeterminación de la dimensión narrativa¹⁴. En todo caso, cabe considerar que este tipo de enfoques ha incidido en un asunto relevante para el análisis de las representaciones televisivas: la estimación del formato como condicionante en el encuadre, la tematización y la comprensión histórica¹⁵.

Este punto se enlaza con las taxonomías sobre estrategias y convencionalismos audiovisuales, al establecer una diferenciación básica que distinguiría entre productos ficcionales y no ficcionales. En el primer caso, una modalidad estandarizada (el documental de montaje) suele

8 John Ellis, *American Sphinx: The Character of Thomas Jefferson* (Nueva York: Vintage, 1996), 25.

9 Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (Barcelona: Paidós, 1991), 41-59.

10 El estructuralismo marxista formulado, en especial, en los países del Socialismo Real, pero también otras visiones teleológicas de corte funcionalista o sistémico sobre la modernización.

11 Keith Jenkins, *Why History? Ethics and Postmodernism* (Londres: Routledge, 1999).

12 Hayden White, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987).

13 Alejandro Baer, *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto* (Madrid: cis, 2005), 21.

14 Sergio Sevilla, “Problemas filosóficos de la historiografía”, *Ayer* 12 (1993), 29-46.

15 Tobias Ebbrecht, “History, Public Memory and Media Event: Codes and Conventions of Historical Event-Television in Germany”, *Media History* 13: 2-3 (2007): 221-234.

presentarse como formato idóneo para una plasmación “transparente”, es decir, aparentemente objetivada de la representación informativa del pasado. De ahí la funcionalidad de su código de enunciación, basado en combinar instancia de autoridad (narrador omnisciente), discurso factual, concatenación causal, linealidad cronológica y uso ilustrativo de imágenes de archivo¹⁶.

Dicho modelo se convirtió, a partir de los años sesenta, en una oferta característica en cualquier programación televisiva. Esta presencia no impediría, sin embargo, detectar otros códigos con potencialidad explicativa o crítica. Cabe señalar, al respecto, una variante ficcional ensayística capaz de operar con una conciencia historiográfica mediante el análisis político o social, hasta establecer un “discurso histórico pleno, con absoluta conciencia de su capacidad para producir sentido histórico”¹⁷. Un ejemplo de esta variante de formato serían las realizaciones televisivas de Roberto Rossellini¹⁸.

Otra modalidad discursiva son las “ficciones de proximidad” que ha estudiado la ficción italiana de temática religiosa, resaltándose su capacidad para entrelazar aspectos identitarios o de apelación nacional, junto a tópicos históricos que, como el fascismo o la Segunda Guerra Mundial, se habrían reconfigurado desde una óptica sentimental¹⁹. Los ejemplos descritos manifiestan un uso selectivo y maleable de alusiones históricas, lo que permite introducir la categoría de “memoria mediática”. Ésta entendida como un compendio de narrativas resultantes de la producción, tematización y gestión del pasado *en* los medios y *a través* de los medios²⁰. Es evidente que las prácticas de memoria adoptan una dimensión diacrónica, a su vez que los medios de comunicación asumen mecánicas de actualización en virtud de criterios comerciales, agendas de conmemoración, interacciones con otras industrias culturales o conexiones con la esfera política.

Los relatos mediáticos se enmarcan, y se ven condicionados a su vez, por sistemas de memoria u olvido. Con ello se alude a los corpus que conforman el recuerdo, y, también, a la organización y relación entre significaciones sobre lo aprendido o lo vivido²¹. La memoria no es

16 Pierre Sorlin, “Faire l’Histoire”, 31.

17 José Enrique Monterde, Anna Solá y Marta Selva, *La representación cinematográfica de la historia* (Madrid: Akal, 2001), 145.

18 Rossellini realizó ocho ficciones históricas para televisiones europeas entre 1964 y 1973, distinguidas por un intenso carácter documental y de fidelidad en la reconstrucción de hechos y situaciones.

19 Milly Buonanno, “Religion and History in Contemporary Italian Television Drama”, en *The Nation on Screen. Discourses of the National on Global Television*, eds. Enric Castelló, Alexander Dhoest y Hugo O’Donnell (Newcastle: Cambridge Scholar, 2009), 13-27.

20 Motti Neiger, Oren Meyers y Eyal Zandberg, “On Media Memory: Editors’ Introduction”, en *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age*, eds. Motti Neiger, Oren Meyers y Eyal Zandberg (Londres: Palgrave Macmillan, 2011), 1-25.

21 Paul Connerton, *How Modernity Forgets* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).

sólo una construcción de sentido y reconocimiento personal, también incluye cogniciones compartidas sobre cómo apreciar y estructurar la realidad. Cabe estimar la memoria social como conglomerado de “experiencia, tradición oral, mito, conmemoración, historiografía, [e] incluso, memoria sin memoria”²². De ahí el carácter fluido de cualquier sistema de memoria, que no compone una topografía cerrada sino que incide en las operaciones de afirmación, negociación, discusión o enfrentamiento entre modalidades de rememoración, o en las establecidas entre las diversas variantes de recuerdo y reconocimiento (nacional, global, grupal, de clase, raza, género, generacional, religioso, entre otras). La intersección entre prácticas mediáticas y sistemas de memoria es entonces amplia y compleja, implicándose con la asignación de valor a instituciones e identidades, o con el encuadre y apreciación de hechos, personajes, tiempos y procesos.

Considerando lo anterior, se puede plantear que el PCE se inscribiría en un sistema particular de memoria relativamente variable a lo largo del tiempo. El partido ha pretendido capitalizar, en los últimos años, rasgos de una cultura genérica de izquierdas, como las políticas redistributivas o la democracia social avanzada. Del mismo modo, ha mantenido posiciones de anticapitalismo crítico, asimilando valores propios de la antiglobalización y el ecopacifismo, y ha recuperado la afirmación republicana. Son claves diversas que ocuparon un papel destacado en un proyecto que glosaba la historia del partido: el documental *90º aniversario del PCE (1921-2011)*. Éste fue un audiovisual de memoria selectiva, el cual compatibilizó el recuerdo entre una mítica antifascista que exaltaba la experiencia frentepopulista, la lucha en la Guerra Civil y la resistencia al franquismo, junto a esas otras claves propias de una izquierda contemporánea de amplio espectro. A esta óptica se añadió la invisibilidad del período eurocomunista de los años setenta o la figura del entonces secretario general, Santiago Carrillo²³. Por tanto, *90º aniversario del PCE* debe entenderse como ejercicio de “presente-pasado”²⁴, como una negociación entre lo mostrado, olvidado y eludido.

22 Marie-Claire Lavabre, “Sociología de la memoria y acontecimientos traumáticos”, en *Guerra Civil. Mito y memoria*, eds. Julio Aróstegui y François Godicheau (Madrid: Marcial Pons, 2006), 31-55.

23 Santiago Carrillo (1915-2012) fue el principal dirigente del PCE entre inicios de los sesenta y ochenta, así como la figura más destacada en España de la línea eurocomunista. Éste abogaba por la independencia orgánica de los partidos comunistas frente a la URSS, y por la viabilidad de una transición pacífica hacia el socialismo desde coordenadas parlamentarias pluripartidistas. Durante la Guerra Civil Carrillo fue secretario general de las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU), donde se fusionaron las juventudes comunistas y las del PSOE, y, a finales de 1936, asimismo fue responsable de orden público en Madrid. A raíz de ocupar la Secretaría General comunista, fue objeto de una intensa y larga polémica política e historiográfica, responsabilizándosele —desde ámbitos conservadores— de dirigir o permitir las matanzas de dos millares de presos simpatizantes del bando nacional en Paracuellos y Torrejón de Ardoz, en noviembre de 1936. Las claves actualizadas del debate sobre esta matanza, en Julius Ruiz, *El terror rojo* (Madrid: Espasa, 2012), 290-293.

24 'Andreas Huyssen, “Present Pasts: Media, Politics, Amnesia”, *Public Culture* 12: 1 (2000): 21-38.

2. Los comunistas en la televisión española

El PCE ha sido objeto de distinta atención por parte de los medios audiovisuales. Esta sección se aproxima a diversas realizaciones centradas en el partido, su historia o sus dirigentes, entre el franquismo y la actualidad, estableciéndose como punto de inflexión el periodo de transición democrática en España.

2.1. De la sinuosa infiltración a la cotidianeidad televisiva

Aunque son centenares las publicaciones dedicadas al PCE, no ha sido hasta fecha reciente cuando puede hablarse de una historiografía estructurada por el trabajo crítico, el rigor metodológico y la documentación de archivo²⁵. La narrativa tradicional ha estado compuesta, fundamentalmente, por obras apologéticas o de denuncia caracterizadas por una fuerte impronta ideológica. En estos parámetros se situaron las publicaciones derivadas del aparato cultural franquista, empapadas de anticomunismo y alusiones al papel destabilizador del PCE, o los ensayos y memorias de disidentes. Frente a este material se encontrarían las historias oficiales y la literatura hagiográfica del propio partido²⁶.

El exceso ideológico fue también un factor destacado en el material audiovisual realizado en los años sesenta o primeros setenta. Aquí cabe situar, por ejemplo, *Mourir à Madrid* (Frédéric Rossif, 1963), un documental sobre la Guerra Civil que retomaba el discurso comunista sobre resistencia nacional formulado en el conflicto, y después prolongado en la historiografía oficial del partido²⁷. Este film propició, a su vez, otras realizaciones como *¿Por qué morir en Madrid?* (Eduardo Manzano, 1966), un documental oficial franquista que incorporaba férreas posiciones anticomunistas y una retórica de paz y reconciliación fundada en la aceptación del régimen surgido en 1939.

Estas ideas estuvieron presentes en la televisión española (TVE) de inicios de los años setenta. La extensa serie documental *España, siglo XX* (Ricardo Fernández Latorre y Ricardo Blasco, 1970-1973) hacía un detallado recorrido por el primer tercio de siglo desde un

25 Para el caso del tardofranquismo o de la transición, por ejemplo: Carme Moliner y Pere Ysàs, *Els anys del PSUC. El partit de l'antifranquisme (1956-1981)* (Barcelona: L'Avenc, 2010); Juan Antonio Andrade, *EL PCE y el PSOE en (la) transición* (Madrid: Siglo XXI, 2012), o Emanuele Treglia, *Fuera de las catacumbas. La política del PCE y el movimiento obrero* (Madrid: Eneida, 2012).

26 David Ginard, "La investigación histórica sobre el PCE: desde sus inicios a la normalización historiográfica", en *Historia del PCE. I Congreso, 1920-1977*, coords. Manuel Bueno, José Hinojosa y Carmen García (Madrid: FIM, 2007), 19-47.

27 Dolores Ibárruri y otros autores, *Guerra y revolución en España, 1936-39* (Moscú: Progreso, 1967).

enfoque descriptivo positivista. Su método se basó en la selección de una amplia relación de acontecimientos que fueron ilustrados con material gráfico, procediéndose a un primer montaje. Sobre ese metraje se añadieron posteriormente los comentarios en *off* de Pemán y Montes²⁸. Aunque *España, siglo XX* presentaba un carácter de crónica divulgativa, su relato comenzaba y concluía con dos entregas —“Las tentaciones del comunismo” y “Las apetencias comunistas”—, que actuaron como prólogo y epílogo en la representación de un ciclo histórico determinado por la idea de radicalización del movimiento obrero.

En vísperas de la muerte de Francisco Franco, entre el verano y el otoño de 1975, se programó en horario de *prime time* otra serie documental en trece episodios, *Tiempos de España*. Nuevamente contó con realización de Ricardo Blasco, centrándose en el período 1898-1936, pero desde un prisma más inclinado hacia la monografía política que *España, siglo XX. Tiempos de España* se concibió como introducción a un proyecto más amplio que debería haberse emitido en 1976, con motivo del cuadragésimo aniversario del estallido de la Guerra Civil. Sus guiones fueron confeccionados por historiadores profesionales vinculados al Gabinete de Estudios sobre Historia del Ministerio de Información y Turismo, como Ricardo de la Cierva y José Manuel Martínez Bande. La serie fue publicitada como ejercicio de “objetividad” sobre “los factores que determinaron [la] evolución histórica” y “el nexo de la causa-efecto” en el proceso histórico²⁹. Sin embargo, a pesar de tales aspiraciones de rigor explicativo, su argumento retomaba la imagen tradicional del comunismo como factor desestabilizador en el período republicano. Ello se resumía subrayando aspectos como la bolchevización del ala izquierda del PSOE, la radicalización del movimiento huelguístico o la insurrección de Asturias de 1934. De este modo, se recuperaba, ya en el ocaso de la dictadura, la tesis de “la sinuosa infiltración”³⁰.

Cabe oponer, como contranarrativa, la activa iconografía audiovisual generada en círculos afines al PCE en forma de cine militante. Precisamente, el documental *París, 20 de junio de 1971 (mítin à Montreuil)* (Pere Portabella *et al.*, 1971) recogía, según la lógica del cine directo, los preparativos y escenificación de un acto multitudinario del partido. Concebido para su exhibición clandestina³¹, reflejaba la posición del PCE ante el incierto futuro de una inminente desaparición de Franco, resaltando la necesidad de un acuerdo entre la oposición que forzase la ruptura democrática. Ésta fue la línea aprobada en el VIII Congreso (1972) y en el Manifiesto-Programa de 1975.

28 “Así se han elaborado los fascículos de ‘España siglo XX’”, *Telerradio*, Madrid, 19-25 de abril, 1971, 18.

29 “Colaboración excepcional en *Tiempos de España*”, *ABC*, Madrid, 11 de junio, 1975, 150.

30 Esta tesis se plantea en José Manuel Martínez Bande, “Verdadera historia de la sinuosa infiltración comunista en España”, *ABC*, Madrid, 12 de junio, 1977.

31 “Política de cine e importancia política de este arte”, en Archivo Histórico del Partido Comunista de España (AHPCE), Madrid-España, Fondo *Fuerzas de la Cultura*, 331-334.

El material elaborado por los autores del Colectivo de Cine de Madrid —Andrés Linares y Miguel Hermoso, desde 1970; Linares, Tino Calabuig y Adolfo Garijo, desde 1975— permite apreciar un amplio repertorio de filmaciones alternativas a las ofertadas desde TVE. También constata una lógica de formato documental que ligaba compromiso, actualidad e interpretación, asociada al discurso público del PCE. La obra de este colectivo incluyó numerosos trabajos realizados en condiciones de clandestinidad, que registraron la movilización en centros de trabajo, en la universidad o la calle, testimoniando la represión policial y opiniones de dirigentes y militantes. Las realizaciones más elaboradas —como *Amnistía y libertad* (Colectivo de Cine de Madrid, 1976), con metraje filmado entre diciembre de 1975 y marzo de 1976— evidenciaban una metodología de “observación crítica” que, según la reflexión de Linares, partía del acontecimiento (la movilización a favor de la amnistía y regreso de los exiliados), analizando en clave militante condicionantes de presente y expectativas de futuro (el riesgo del franquismo sin Franco *versus* el horizonte de la ruptura democrática)³².

Algunos hechos del pasado inmediato igualmente fueron abordados desde la narración documental y ficcional en estos años. Fue el caso del asesinato, el 24 de enero de 1977 y a manos de la extrema derecha, de cuatro abogados y un administrativo en un despacho laboralista situado en la calle Atocha de Madrid. En *Hasta siempre en la libertad* (Colectivo de Cine de Madrid, 1977) se encuentra una crónica informativa que registró el sepelio público masivo celebrado con el partido aún en la ilegalidad. Incluía un breve prólogo explicativo que situaba aquel hecho, oponiendo la movilización social frente a los residuos “nostálgicos del franquismo” interesados en “programar la vía del caos”. Esa misma dialéctica sustentaba la tesis ensayística planteada en el largometraje de ficción *7 días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1978), aunque en forma de contraposición más amplia entre democracia (sociedad española) y reacción (grupos ultras y determinados sectores militares, eclesiásticos, empresariales o policiales).

Por otro lado, el PCE se fue incorporando a la cotidianeidad televisiva a lo largo de la primera mitad de 1977. Durante el tardofranquismo fueron frecuentes las alusiones de los dirigentes comunistas al papel de la televisión como instrumento de manipulación en manos del aparato de poder³³. La primera vez que los espectadores pudieron ver a Santiago Carrillo en la pequeña pantalla fue en el *Telediario* del 22 de diciembre de 1976, donde apareció es-

32 Roberto Arnau, *La guerrilla de celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1981)* (Berlín: Verlag, 2006), 387.

33 Véase a este respecto: “La declaración de Arias Navarro en la tv” (carta codificada, 1975), AHPCE, Fondo Nacionalidades, 745.

posado y en poder de la Policía, con motivo de su breve detención. Sin embargo, apenas seis meses después, en el *prime time* del 13 de junio, el propio Carrillo protagonizaba el *spot* del PCE en un programa especial con la propaganda electoral de los partidos o coaliciones que presentaban candidaturas en al menos veinticinco circunscripciones³⁴. Aquel espacio se ajustó al formato televisivo de “historia en directo”³⁵. Esta noción alude a la capacidad del medio para convertirse en cauce de representación y difusión de eventos que puedan percibirse por la audiencia como hechos históricos extraordinarios. El *spot* del PCE presentó una imagen de moderación frente al periclitado anticomunismo conservador. La intervención de Carrillo se centró en tres ideas básicas: la importancia objetiva del partido para asegurar el proceso hacia la democracia, su independencia frente a intereses extranjeros, y su compromiso para evitar un nuevo enfrentamiento civil.

En tal sentido, hasta la campaña electoral las referencias televisivas al partido fueron puntuales. Por ejemplo, el espacio de actualidad *Informe Semanal* no se hizo eco ni del asesinato de los abogados laboristas ni de la legalización del PCE. El tratamiento otorgado en enero a la masacre en Madrid provocó un paro en TVE y, la convocatoria de elecciones, la creación de una comisión de trabajadores para hacer un seguimiento sobre posibles irregularidades³⁶. Según la prensa comunista, entre el 18 de abril y el 12 de mayo de 1977, la información acerca del partido gubernamental Unión de Centro Democrático (UCD) ocupó cuatro veces más tiempo que el dedicado al resto de organizaciones, mientras que el otorgado al PCE se limitó a sólo cuatro minutos³⁷. Estos aspectos deben contextualizarse en unos parámetros contradictorios, definidos por el cambio —pero también por las pervivencias— en una estructura política y administrativa como TVE³⁸.

34 Sobre la propaganda electoral comunista, Virginia Martín Jiménez, “De la clandestinidad a los spots. El discurso televisivo del PCE durante la Transición”, en *Las organizaciones políticas*, eds. Rafael Quiroga-Cheyrouze Muñoz, Luis Carlos Navarro Pérez y Mónica Fernández Amador (Almería: Universidad de Almería, 2011), 597-608.

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

36 Aurora Martín, “Muralla china en RTVE o la información secuestrada”, *Mundo Obrero*, Madrid, 9/15 de mayo, 1977, 15.

37 “Juego limpio”, *Mundo Obrero*, Madrid, 23/29 de mayo, 1977, 10. La escasa visibilidad televisiva del partido se contraponía al grado de movilización en actos públicos, como las 50.000 personas concentradas en las afueras de Madrid a finales de abril, o las 120.000 reunidas por el PSUC el 8 de mayo. “Igualdad de tiempos en RTVE”, *Mundo Obrero*, Madrid, 16/22 de mayo, 1977, 13.

38 Estos cauces fueron reprimidos durante el tardofranquismo. Sobre la detención y trato policial recibido, en 1972, por los militantes de una célula de CCOO en TVE pueden verse: “Sobre detención de TVE”, AHPCE, Fondo Nacionalidades, 562; y Manuel Palacio, *La televisión durante la Transición española* (Madrid: Cátedra, 2012), 55-56.

Una muestra de estas nuevas formas de expresión, situada en un código de enunciación histórico, fue la ficción *Curro Jiménez*, una serie de aventuras sobre un imaginario bandolero andaluz emplazado en la invasión francesa de 1808-1814. El capítulo “La gran batalla de Andalucía” de Antonio Drove se programó el 27 de marzo de 1977, días antes de la legalización del PCE. Esta entrega presentaba el llamativo subtítulo de “Boceto de un debate cinematográfico sobre el imperialismo”. Enfocaba aquel conflicto en clave de guerra civil (afrancesados frente a patriotas) y lucha de clases (arrendatarios frente a latifundistas), alejándose de los clichés historiográficos nacionalistas conservadores (Guerra de la Independencia).

El 3 de julio de 1977, TVE programó en el espacio de entrevistas *A fondo* una charla con Rafael Alberti, recién llegado del exilio y elegido diputado. Alberti era uno de los símbolos más representativos del PCE. Aquella charla debe situarse en un contexto donde las personalidades comunistas se estaban convirtiendo en referentes de normalidad. Sus testimonios se incluyeron en formatos de información política, o, sobre todo, cultural, un marco más permeable y permisivo para la exposición de opiniones o memorias hasta entonces silenciadas. Esta presencia de Alberti debe complementarse, en este sentido, con otros espacios de la oferta de TVE de ese año, como las entregas dedicadas en *Encuentros con las Letras* a la tradición cultural republicana, el exilio, o a intelectuales como Fernando Arrabal o Jorge Semprún.

2.2. Cartografía básica de la representación histórica del PCE en la televisión democrática

La presencia en la esfera pública del PCE debe relacionarse con su evolución política. Desde inicios de los años ochenta, su imagen mediática estuvo dominada por informaciones sobre crecientes desavenencias internas. Coincidiendo con la victoria electoral socialista de octubre de 1982, el partido se fracturó como consecuencia de los enfrentamientos entre su dirigencia y la disparidad de sus bases³⁹. En este contexto tuvo lugar el canto de cisne del cine militante, encarnado en realizaciones como *Una fiesta por la democracia (el oro del PCE)* (Andrés Linares, 1978) o *Dolores* (José Luis García Sánchez y Andrés Linares, 1980)⁴⁰.

Pero también los años ochenta estuvieron marcados por una proliferación de estudios sobre la historia contemporánea, muchos centrados en la II República y la Guerra Civil, especialmente

39 Carme Molinero y Pere Ysàs, “La izquierda en los años setenta”, *Historia y Política* 20 (2008): 21-42.

40 *Una fiesta por la democracia* (1978) fue un proyecto de Juan Antonio Bardem, donde participaron otros realizadores próximos al partido, como José Luis García Sánchez, Tino Calabuig y Roberto Bodegas. Se centraba en el mitin de Torrelodones de 1977, aludiendo también a la movilización antifranquista y la legalización. *Dolores* (1981), por otro lado, recogía una extensa entrevista a Pasionaria, junto a filmaciones de archivo.

según se acercaba el cincuentenario de la contienda. En el caso de la televisión esa proliferación tomó forma a través de ficciones como *Los jinetes del alba* (Vicente Aranda, 1990), *La forja de un rebelde* (Mario Camus, 1990), o, muy especialmente, *Lorca, muerte de un poeta* (1987), una realización dirigida por el cineasta comunista Juan Antonio Bardem. Estas obras se propusieron como prácticas discursivas en clave de semántica democrática y rehabilitadora, manejando un sistema de valores compatible con la “hegemonía cultural del mito antifascista”⁴¹. Plantearon una lectura y valoración de la década de los treinta desde un prisma progresista de izquierda que incorporaba una “utopía retrospectiva”, idealizadora y simplificadora. Ésta se basaba en exaltar, como valores distintivos de reconocimiento para el espectador, una interrelación intensamente sentimental entre antifascismo, republicanismo, valores solidarios y ética democrática⁴².

Respecto al documental, cabe hablar de dos formatos diferenciados. Uno respondió al esquema de debate con breve inserto de imágenes de archivo. Este modelo figuró en dos programas sucesivos en el tiempo: *Tribuna de la Historia* (1978-1981) y *La víspera de nuestro tiempo (diálogo con la Historia)* (1981-1985), con dirección de Luis Ignacio Seco. Ambos planteaban una óptica orientada a superar anteriores enfoques restrictivos. Sus debates incorporaron un amplio grupo de historiadores profesionales, junto a periodistas y ocasionales representantes políticos, con la finalidad de escenificar una pluralidad de puntos de vista que expresasen una significación democrática. A pesar de su ingente producción (133 y 75 capítulos, respectivamente) y de la diversidad de aspectos tocados sobre el siglo xx, ninguno dedicó un monográfico al PCE. No obstante, el referente comunismo sí fue abordado desde perspectivas con connotaciones críticas o negativas, al tocar cuestiones como el totalitarismo, los cismas internos en el movimiento comunista o la soviétización de Europa Oriental. Así, en *Tribuna de la Historia* se analizaron el golpe de Praga de 1948, las fosas de Katyn o las figuras de Lavrenti Beria y Iósif Stalin. El 20 de agosto de 1983 *La víspera de nuestro tiempo* abordó, por su parte, el controvertido tema de la desaparición de Andreu Nin, un aspecto donde se mezclaban el debate historiográfico, la investigación histórica y la polémica política sobre los grados de contaminación estalinista en el PCE de los años treinta⁴³.

41 Antonio Cazorla, “Sobre el primer franquismo y la extensión de su apoyo popular”, *Historia y Política* 8 (2002): 303-320.

42 Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española* (Madrid: Vervuert, 2008), 273.

43 Andreu Nin (1892-1937) fue un destacado intelectual, dirigente del Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM), una organización de izquierda antiestalinista especialmente relevante en Cataluña entre 1936 y 1937. El POUM defendió posiciones revolucionarias al inicio de la guerra, y criticó la vinculación del PCE con la URSS. Quedó ilegalizado en la primavera de 1937 por presiones comunistas, y Nin fue detenido y probablemente asesinado en junio, en oscuras circunstancias, por delegados soviéticos. Fue acusado de agente trotskista y espía de Franco. Su desaparición se justificó alegando que había sido apresado por la GESTAPO y trasladado a zona nacional.

El segundo formato característico fue el de las series documentales. Es aquí donde se situó la primera monografía estrictamente dedicada a la historia del partido: el capítulo “Los comunistas”, emitido el 4 de mayo de 1984 en el programa *España, historia inmediata*, con realización de José Fernández-Cormezana, un periodista de TVE militante comunista. Esta serie adoptaba una perspectiva de historia sinóptica y síntesis divulgativa. Su método expositivo se basaba en presentar el testimonio de protagonistas y testigos, la reflexión de especialistas y, como contrapunto, el recuerdo sarcástico sobre la retórica informativa franquista⁴⁴. “Los comunistas” contó con la asesoría histórica de Paul Preston y del antiguo dirigente comunista Fernando Claudín, cuyo testimonio figuró también en el documental. Junto a él, se incluyeron opiniones de Santiago Carrillo y de responsables de CCOO.

“Los comunistas” se localizaba en un tiempo histórico hasta entonces desatendido en las reflexiones televisivas: el exilio y la clandestinidad. Su relato se articulaba mediante un eje cronológico factual, que permitía la inserción de las diferentes opiniones, definido por hitos de la historia interna del partido. Puede analizarse, por tanto, como autobiografía televisiva del PCE. De hecho, fue tildado desde ámbitos periodísticos conservadores como una “prueba palmaria de cómo la izquierda gobernante es desbordada a través de TVE por la izquierda comunista”⁴⁵. Pero esta serie fue, ante todo, un ejercicio de memoria ligado a la coyuntura de 1984, a la actualidad de su emisión y recepción. En ese momento se ha concretado la crisis del partido, que apenas cuenta con una presencia parlamentaria testimonial. La focalización temática establecida en el documental reflejaba los enfrentamientos internos de los años del exilio: la crisis de sucesión tras la muerte del secretario general José Díaz, en 1942; las divergencias respecto a la lucha guerrillera tras 1945; el culto a Stalin y la desestalinización; las incomprensiones entre los comunistas del interior y el exterior en los cincuenta. El relato de estos hechos iba hasta llegar al episodio de la expulsión de Fernando Claudín y Jorge Semprún, en 1964, que era recreado mediante una larga secuencia de montaje donde se contraponían sus testimonios frente a los de Carrillo.

Finalmente, cabe interpretar “Los comunistas” como una práctica de enunciación relacionada con el presente/pasado. Este programa reflejaba episodios del sistema de memoria patrimonial y épica del PCE, como su participación en la resistencia francesa, su papel frente a la represión franquista o la estrategia de CCOO de inicios de los setenta. Sin embargo, su tematización dominante (la imagen de crisis, disensión y fractura) sugería una correspondencia de sentido entre lo histórico explícito y lo actual implícito. Esa mecánica retrospectiva no resultó tan evidente en *La Pirenaica*.

44 Sira Hernández, *La historia contada en televisión. El documental televisivo de divulgación histórica en España* (Barcelona: Gedisa, 2008), 125.

45 Ovidio, “Ápoteosis comunista en TVE”, *ABC*, Madrid, 7 de mayo, 1984, 17.

Aventura de una radio clandestina de Fernández-Cormezana, un documental programado en TVE el 18 y 25 de enero de 1989. En él se describía la trayectoria de la radio clandestina del partido (Radio España Independiente), entre su creación en Moscú en 1941 y su última emisión en julio de 1977. El formato combinaba la linealidad temporal clásica, la voz en *off* y los testimonios de antiguos colaboradores en aquella aventura radiofónica. No obstante, mientras que “Los comunistas” se aproximaba a un tema tratado en la bibliografía académica y en la literatura del partido, *La Pirenaica* tocaba una cuestión apenas abordada historiográficamente⁴⁶. A ese carácter original se añadía la incorporación de material sonoro inédito del Archivo Histórico del PCE.

Ahora bien, la transición entre los años ochenta y noventa estuvo dominada además por el colapso del Socialismo Real. Como paradoja del destino, el 12 de noviembre de 1989 —cuarenta y ocho horas después de la “caída” del Muro de Berlín— murió en Madrid Dolores Ibárruri, Pasionaria, presidenta del PCE, secretaria general entre 1942 y 1960, y la figura más popular del comunismo español en la Guerra Civil y el franquismo. El tratamiento otorgado en el reportaje emitido el 18 de noviembre en *Informe Semanal*, “Dolores, una mujer” (María Antonia Iglesias), eludía cualquier referencia a la crisis del bloque socialista. Proponía una mirada emotiva sobre Pasionaria, su esfera doméstica y su ámbito privado. Esa perspectiva de radical proximidad no obviaba, en todo caso, la alusión hagiográfica a su carácter de símbolo histórico⁴⁷.

La crisis soviética permitió la realización de *Operació Nikolai*, una producción del canal público catalán tv3, con guión de Dolors Genovès y realización de Ricard Belis, emitida el 5 de noviembre de 1992⁴⁸. Se trató de un formato de investigación que cabe definir como primicia historiográfica en *prime time*. Su guión incorporaba información localizada en los archivos moscovitas de la Internacional Comunista y la НКВД, junto a material procedente del Archivo Histórico Nacional y la Filmoteca Nacional (Madrid), o el Archivo fotográfico y cinematográfico Krasnogorsk (Moscú). El equipo del documental supo aprovechar la breve coyuntura (1991-1994) que permitió el acceso con pocas restricciones a fondos hasta entonces vetados, realizando una primera aproximación que se ha visto parcialmente prolongada por investigaciones posteriores⁴⁹. *Operació Nikolai* asumía, por otra parte, un prisma de historia nacional catalana. Este extremo era compatible con la orientación

46 Véase, Ramón Mendezona, *La Pirenaica. Historia de una emisora clandestina* (Madrid: Ramón Mendoza Roldán, 1981), y Luis Zaragoza, *Radio Pirenaica. La voz de la esperanza antifranquista* (Madrid: Marcial Pons, 2008).

47 Rafael Cruz, *Pasionaria: Dolores Ibárruri, historia y símbolo* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1999).

48 Sobre la obra de Genovès, Isabel Estrada, “Catalan Television Documentaries and the Works of Dolors Genovès: The Negotiations of Memory in Democratic Spain”, *Catalan Review* 20 (2006): 117-130.

49 Antonio Elorza y Marta Bizcarrondo, *Queridos camaradas. La Internacional Comunista y España, 1919-1939* (Barcelona: Planeta, 1999).

adoptada por tv3 en su programación de contenidos históricos, centrados mayoritariamente en aspectos contemporáneos asociables a la idea de especificidad identitaria.

Operació Nikolai retomaba de nuevo el caso de la desaparición del dirigente del POUM Andreu Nin, aportando información inédita sobre la implicación de los servicios secretos soviéticos en su secuestro y asesinato. Este hecho cerraba el relato, que previamente había reconstruido la trayectoria vital del político catalán. Su núcleo argumental se centraba en la primera mitad de 1937, aludiendo a las tensiones internas en el bando republicano y a la creciente influencia soviética, como consecuencia de la dependencia armamentística. Una influencia que propició la llegada de delegados, asesores e informantes, en forma de una tupida red con derivaciones en la órbita militar, policial y política española. Este encuadre permite situar *Operació Nikolai* en coherencia con el enfoque historiográfico que ha valorado la detención de Nin como un reflejo de las purgas estalinistas fuera de las fronteras soviéticas. El documental trazaba la imagen de un PCE subordinado a esa trama de consejeros y como caja de resonancia propagandística en la campaña de descrédito del trotskismo. Pero el documental también dejaba preguntas abiertas, como las referidas al grado de conocimiento del hecho de la muerte de Nin por la dirección del partido, a la identidad de los españoles implicados, o a la posible colaboración de cuadros o militantes comunistas.

2.3. Representación televisiva y “memoria histórica”

Operació Nikolai fue un caso paradigmático de autoridad historiográfica desde el relato televisivo, y frecuentemente ha sido citado en bibliografía especializada⁵⁰. Su influjo se ha proyectado sobre otros documentales, como *Asaltar los cielos* (José López Linares y Javier Rioyo, 1996), dedicado a Ramón Mercader, el asesino de Trotsky; o sobre *POUM: una vida per la utopia* (Montse Armengou y Ricard Belis), una realización emitida el 4 de diciembre de 2005 en el programa de tv3 *30 minuts*. En él se trazaba la biografía de aquella organización a partir del testimonio de viejos militantes, evidenciando la persistencia de una memoria idiosincrásica de izquierda comunista catalana.

La misma estrategia enunciativa estuvo presente en el documental cinematográfico *Que mi nombre no se borre de la Historia*, dedicado a recordar a las Juventudes Socialistas Unificadas (jsu). Fue producido en 2004, contando con guión y dirección de Verónica Vigil y José María Almela. Su relato combinaba material de archivo y testimonios de antiguos afiliados que evocaron la guerra y la represión, y, en particular, el episodio de “Las Trece Rosas”, la ejecución

50 Helen Graham, *The Spanish Republic at War, 1936-1939* (Cambridge: University Press, 2002), 288.

de trece jóvenes militantes de las JSU en agosto de 1939. A los títulos mencionados cabe añadir una producción de TVE, igualmente basada en testimonios de antiguos militantes que glosaban la experiencia de lucha antifranquista: “Clandestinos”, un reportaje con realización de Arturo Villacorta e Isabel Malpica, emitido en el programa *Crónicas* el 15 de abril de 2007.

Santiago Carrillo ha figurado también en diversas incursiones audiovisuales. La más notable fue *Carrillo, comunista* (Manuel Martín Cuenca), una coproducción entre TVE y Morena Films de 2008. Éste fue un relato de extraordinaria austeridad visual. Los testimonios fueron registrados en blanco y negro, con escasos movimientos de cámara, tan sólo corregidos por la incorporación de algunos planos con imágenes de archivo. *Carrillo, comunista* situaba el testimonio autobiográfico ante un conjunto de cuestiones selectivas de rememoración. Su prólogo contraponía la alegría militante, en vísperas de las elecciones del 15 de junio, frente a la tristeza de la noche electoral del 28 de octubre de 1982, cuando el partido alcanzó su suelo electoral. Desde ahí, abría un *flash-back* hacia la proclamación de la II República, la fundación de las JSU y el estallido de la guerra. El conflicto era explorado desde dos hechos traumáticos de distinta naturaleza: la hipotética implicación de Carrillo en los fusilamientos de Paracuellos y la ruptura pública con su padre, en marzo de 1939, como consecuencia de una dura desavenencia política. Ante ambos temas Carrillo reiteró argumentos conocidos⁵¹. No obstante, el valor del documental estribó en su capacidad para escentificar distintas dimensiones de la memoria personal, pasando desde el testimonio justificativo al explicativo, emotivo, idealista o traumático.

Los ejemplos citados sobre el POUm, las JSU, la clandestinidad o la figura de Carrillo se inscribieron en una amplia oferta para cine y televisión desplegada durante la primera década del siglo XXI. Dichos documentales pueden relacionarse con otros trabajos, como el largometraje dedicado al maquis comunista, *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2001); con la trilogía de Montse Armengou y Ricard Belis para tv3, sobre la represión y el control social franquista (*Els nens perduts del franquisme*, 2002; *Els fosses del silenci*, 2003, y *El comboi dels 927*, 2004), o con otras exploraciones sobre la violencia punitiva en la dictadura en *La mala muerte* (José Manuel Martín y Fidel Cordero, 2003) o *Una inmensa prisión* (Carlos Ceacero y Guillermo Carnero, 2005).

Estos materiales han presentado unos rasgos enunciativos relativamente comunes. Algunos se han ajustado al formato de documental de investigación y han utilizado fuentes escritas inéditas de archivo. Pero todos han planteado una introspección construida desde la memoria de víctimas o represaliados, lo cual les otorga una marca distintiva como narrativas testimoniales. A partir de ahí, han sustanciado una traducción audiovisual de la categoría de “memoria

51 Santiago Carrillo, *Memorias* (Barcelona: Planeta, 1993), 206-212 y 299-300.

histórica”. Son obras con una explícita finalidad didáctica, cívica y de denuncia, y se han relacionado con otras iniciativas político-jurídicas o simbólicas de reparación y rehabilitación de los perdedores de la guerra, donde han participado organizaciones como el PCE. Cabría hablar, por tanto, de unas prácticas discursivas audiovisuales emplazadas en un amplio sistema de memoria revisionista, vinculado con la tradición intelectual antifranquista, pero también con una nueva cultura generacional y una oferta renovada de relatos mediáticos⁵².

En estos parámetros caben las visiones contrapuestas. El espacio *España en la memoria*, emitido por el canal conservador Intereconomía TV, y que programó el 18 de septiembre de 2010 una entrega dedicada a “José Díaz y el Partido Comunista”, proporciona importantes puntos a este respecto. El formato de este programa ha combinado la opinión de invitados con breves piezas documentales. Por ejemplo, recuperó un montaje de Alfonso Arteseros de inicios de los noventa con testimonios de exiliados y familiares sobre Díaz, secretario general del PCE en la segunda mitad de los años treinta. El invitado fue Pío Moa, un controvertido publicista, autor de diversos ensayos sobre el siglo XX español desde una óptica neofranquista. Sus opiniones se movieron en un plano de crítica política de actualidad, apuntando una versión simplificada de una línea historiográfica más rica y compleja, centrada en el debate sobre la naturaleza totalitaria del régimen soviético⁵³.

Las polémicas de memoria se han proyectado en otras direcciones. Desde los años noventa se han solidificado en la esfera pública valores implicados con un sistema de memoria legitimador de la transición democrática. Han incorporado tesis como el protagonismo de las élites políticas, o la relevancia del consenso y la reconciliación. Otras reflexiones han considerado, en cambio, la existencia de fallas, limitaciones o contradicciones en aquel proceso, discutiéndose su carácter pacífico o la solidez de los comportamientos políticos ciudadanos. También se ha resaltado el sentido presentista de las apelaciones a la transición en el contexto de la memoria oficial. O se ha destacado la existencia de un posible “pacto de olvido”, que soslayó las responsabilidades de la represión franquista. Este último extremo se implicaría con el corpus reivindicativo de la “memoria histórica”.

La memoria legitimadora de la transición ha tenido, en cualquier caso, un claro reflejo en los relatos televisivos, actuando como contrapeso correctivo frente a esa óptica documental de denuncia del franquismo. Santiago Carrillo se ha trastocado en personaje ficcional en *tv movies* como *Adolfo Suárez, el Presidente* (Sergio Cabrera, Antena 3, 2010), o *Tarancón, el quinto mandamiento*

52 Véase, Sergio Gálvez Biesca, “Generaciones y memoria de la represión franquista: un balance de los movimientos de memoria”, *Hispania Nova* 6 (2006): 193, consultado el 15 de abril de 2008, <<http://hispanianova.rediris.es/7/dossier.htm>>.

53 Roberto Ceamanos, “El uso de la historia en el espacio público francés. El debate sobre la historia del comunismo”, en *Actas del VI Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, coords. Carlos Forcadell, et al. (Zaragoza: Universidad, 2002), 85-99.

(Antonio Hernández, TVE, 2011). Ambas ofrecieron una mirada dulcificada e idealizadora del cambio político, donde el líder comunista figuró como expresión del moderantismo del PCE de 1977. Otro caso fue el de *Cuéntame cómo pasó* (Miguel Ángel Bernardeu, TVE, 2001-2013), una serie que ha recreado las peripecias de una familia de clase media urbana entre 1968 y 1981. Esta última ha sido estimada como compendio de “narrativas opuestas como medio conciliatorio de ideologías”⁵⁴, y ha planteado una significación histórica mediante la apelación nostálgica, la alusión a lo próximo y la recreación alegórica de identidades de fácil reconocimiento. Carrillo se interpretó a sí mismo en esta serie, en un episodio ambientado en vísperas de la legalización del PCE. Y otro personaje de ficción (Miguel Alcántara, interpretado por Juan Echanove) ha representado a un afiliado comunista, metaforizando no el antifranquismo —es decir, la identidad remarcada por el cine militante de 1975-1976—, sino la moderación constatada a raíz de la plena integración del PCE en la lógica parlamentaria.

Conclusiones

Bucarest, la memoria perdida fue un documental coproducido en 2008 por TVE y TV3, con realización y guión de Albert Solé. Se aproximaba a la biografía de su padre, el dirigente del PSUC y ponente constitucional del grupo comunista Jordi Solé Tura, fallecido en 2009. En *Bucarest*, la apelación a la memoria era paradójica, puesto que se realizaba a través de la constatación del olvido. Era un relato en primera persona, en voz de Albert, quien reconstruía los recuerdos cada vez más despersonalizados de Jordi a causa del Alzheimer. Este documental trazaba una caracterización histórica del PSUC, del exilio y la clandestinidad, del debate eurocomunista o de las esperanzas abiertas —y, en parte frustradas— por la transición. De este modo, la amnesia personal de Solé Tura se acababa trastrocando en memoria pública gracias a una práctica de introspección historiográfica audiovisual.

Durante el tardofranquismo no cabe hablar de olvido sobre el PCE en la rememoración televisiva. Tampoco se produjo ese olvido en el cine político clandestino, interesado en registrar la movilización popular y descodificarla en coherencia con el discurso oficial del partido. Entre esas propuestas y el documental *Bucarest. La memoria perdida* se sucedieron numerosos ejemplos de representación, con ópticas de encuadre y tematización diversas, enfoques interpretativos plurales y distintos formatos de evocación y actualización del PCE. Se ha estimado que tales ejemplos pueden conceptualizarse como prácticas historiográficas, por su naturaleza como narrativas explicativas y sus finalidades en cuanto a proposición de sentido, significación y comprensión del pasado. Tales

54 “Memorias de progreso y violencia: la Guerra Civil en *Cuéntame cómo pasó*”, en *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, eds. Francisca López, Elena Cueto y David R. George (Madrid: Vervuert, 2009), 137-155.

prácticas se han enmarcado en coherencia con el sesgo generalista del medio televisivo. Asimismo, se considera que deben interpretarse en relación con el carácter de la pequeña pantalla como instancia primaria en la formación de una cultura histórica colectiva⁵⁵.

Los relatos audiovisuales han incorporado claves dependientes de factores de autoría, producción, agenda de recuerdo y coyuntura de actualidad. En ellos ha influido la reflexión historiográfica escrita, y, en ocasiones, los propios contenidos televisivos han incidido en la reflexión histórica académica. La representación del PCE ha transcurrido, fundamentalmente, mediante narraciones documentales, si bien los formatos y métodos de construcción y organización del discurso han sido diversos. En este trabajo se han analizado fórmulas específicas de enunciación, como entrevistas, muestras de “historia en directo”, reportajes conmemorativos, filmes didácticos, reflexivos o de investigación, materiales clandestinos o dramatizaciones ficcionales.

Este artículo ha presentado una cartografía audiovisual básica, integrada por prácticas de memoria sobre ideales, identidad, liderazgo, cultura grupal, disensiones, movilización, resistencia o represión. Desde mediados de 1977 se fue normalizando la presencia televisiva del PCE. Una presencia que negoció con apelaciones diversas, procedentes de diversos sistemas de recuerdo y reconocimiento. Dichos sistemas abarcaron desde la memoria patrimonial del partido —amplia, en ocasiones contradictoria y abierta a la redefinición diacrónica— hasta otros marcos normativos de significación ligados a distintas escalas sociales.

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivo:

Archivo Histórico del Partido Comunista de España (AHPCE), Madrid-España. Fondos: *Fuerzas de la Cultura y Nacionalidades*.

Publicaciones periódicas:

ABC. Madrid, 1975, 1977 y 1984.

Mundo Obrero. Madrid, 1977.

Telerradio. Madrid, 1971.

55 Gary R. Edgerton, “Television as Historian. A Different Kind of History Altogether”, en *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*, eds. Gary R. Edgerton y Peter C. Rollins (Kentucky: University Press, 2001), 1-2.

Documentación primaria impresa:

Carrillo, Santiago. *Memorias*. Barcelona: Planeta, 1993.

Ibárruri, Dolores y otros autores. *Guerra y revolución en España, 1936-39*. Moscú: Progreso, 1967.

Mendoza, Ramón. *La Pirenaica. Historia de una emisora clandestina*. Madrid: Ramón Mendoza Rendón, 1981.

Películas y documentales:

90º aniversario del pce (1921-2011), 2011.

Bardem, Juan Antonio, director. *7 días de enero*, 1978.

Ceacero, Carlos y Guillermo Carnero, directores. *Una inmensa prisión*, 2005.

Colectivo de Cine de Madrid, director. *Amnistía y libertad*, 1976.

Colectivo de Cine de Madrid, director. *Hasta siempre en la libertad*, 1977.

Corcuera, Javier, director. *La guerrilla de la memoria*, 2001.

Linares, Andrés y José Luis García Sánchez, directores. *Dolores*, 1980.

Linares, Andrés, director. *Una fiesta por la democracia*, 1978.

López Linares, José Luis y Javier Rioyo, directores. *Asaltar los cielos*, 1996.

Manzano, Eduardo, director. *¿Por qué morir en Madrid?*, 1966.

Martín, José Manuel y Fidel Cordero, directores. *La mala muerte*, 2003.

Portabella, Pere, Carles Durán, Manuel Esteban, Brigitte Dornés y colectivo Dynadia, directores. *París, 20 de juny de 1971 (miting à Montreuil)*, 1971.

Rossif, Frédéric, director. *Mourir à Madrid*, 1963.

Solé, Albert, director. *Bucarest, la memoria perdida*, 2008.

Vigil, Verónica y José María Almela, directores. *Que mi nombre no se borre de la Historia*, 2004.

Series de televisión:

Aranda, Vicente, director. *Los jinetes del alba*. tve, 1990.

Armengou, Montse y Ricard Belis, directores. *El comboi dels 927*. tv3, 2004.

Armengou, Montse y Ricard Belis, directores. *Els fosses del silenci*. tv3, 2003.

Armengou, Montse y Ricard Belis, directores. *Els nens perduts del franquisme*. tv3, 2002.

Bardem, Juan Antonio, director. *Lorca, muerte de un poeta*. tve, 1987.

Belis, Ricard, director. *Operació Nikolai*. tv3, 1992.

Bernardeu, Miguel Ángel, director. *Cuéntame cómo pasó*. tve, 2001-2013.

Blasco, Ricardo, director. *Tiempos de España*. tve, 1975.

Cabrera, Sergio, director. *Adolfo Suárez, el Presidente*. Antena 3, 2010.

Camus, Mario, director. *La forja de un rebelde*. tve, 1990.

Fernández Latorre, Ricardo y Ricardo Blasco, directores. *España, siglo xx*. tve, 1970-1973.

Fernández-Comezana, director. *La Pirenaica. Aventura de una radio clandestina*. tve, 1989.

- Fernández-Cormezana, José, director. *España, historia inmediata*. TVE, 1984.
- Hernández, Antonio, director. *Tarancón, el quinto mandamiento*. TVE, 2011.
- Iglesias, María Antonia, director. *Informe Semanal*. TVE, 1989.
- Larreta, Antonio, Joaquín Romero Marchet, Francisco Rovira Beleta, Antonio Drove, Mario Camus y Pilar Miró, directores. *Curro Jiménez*. TVE, 1976.
- Montse Armengou y Ricard Belis, directores. *POUM: una vida per la utopia*. TV3, 2005.
- Parra, Javier, director. *Encuentros con las Letras*. TVE, 1977.
- Seco, Luis Ignacio, director. *La víspera de nuestro tiempo (diálogo con la Historia)*. TVE, 1981-1985.
- Seco, Luis Ignacio, director. *Tribuna de la Historia*. TVE, 1978-1981.
- Soler Serrano, Joaquín, director. *A fondo*. TVE, 1976.
- Villacorta, Arturo e Isabel Malpica, directores. *Crónicas*. TVE, 2007.

Fuentes secundarias

- Andrade, Juan Antonio. *EL PCE y el PSOE en (la) transición*. Madrid: Siglo XXI, 2012.
- Arnau, Roberto. *La guerrilla de celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1987)*. Berlín: Verlag, 2006.
- Baer, Alejandro. *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*. Madrid: CIS, 2005.
- Buonanno, Milly. "Religion and History in Contemporary Italian Television Drama". En *The Nation on Screen. Discourses of the National on Global Television*, editado por Enric Castelló, Alexander Dhoest y Hugo O'Donnell. Newcastle: Cambridge Scholar, 2009, 13-27.
- Cazorla, Antonio. "Sobre el primer franquismo y la extensión de su apoyo popular". *Historia y Política* 8 (2002): 303-320.
- Ceamanos, Roberto. "El uso de la historia en el espacio público francés. El debate sobre la historia del comunismo". En *Actas del VI Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, coordinado por Carlos Forcadell, Carmen Frías, Ignacio Periró y Pedro Rújula. Zaragoza: Universidad, 2002, 85-99.
- Connerton, Paul. *How Modernity Forgets*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Cruz, Rafael. *Pasionaria: Dolores Ibárruri, historia y símbolo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- Cueto, Elena. "Memorias de progreso y violencia: la Guerra Civil en *Cuéntame cómo pasó*". En *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, editado por Francisca López, Elena Cueto y David R. George. Madrid: Vervuert, 2009, 137-155.
- Dayan, Daniel y Elihu Katz. *La historia en directo. La retransmisión televisiva de los acontecimientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- Ebbrecht, Tobias. "History, Public Memory and Media Event: Codes and Conventions of Historical Event-television in Germany". *Media History* 13: 2-3 (2007): 221-234.
- Edgerton, Gary R. "Television as Historian. A Different Kind of History Altogether". En *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*, editado por Gary R. Edgerton y Peter C. Rollins. Kentucky: University Press, 2001, 1-16.

- Elorza, Antonio y Marta Bizcarrondo. *Queridos camaradas. La Internacional Comunista y España, 1919-1939*. Barcelona: Planeta, 1999.
- Ellis, John. *American Sphinx: The Character of Thomas Jefferson*. Nueva York: Vintage, 1996.
- Estrada, Isabel. "Catalan Television Documentaries and the Works of Dolors Genovès: The Negotiations of Memory in Democratic Spain". *Catalan Review* 20 (2006): 117-130.
- Fernández Ramiro, Luis. *Cambio y adaptación en la izquierda. La evolución del Partido Comunista de España y de Izquierda Unida (1986-2000)*. Madrid: cis, 2000.
- Gálvez Biesca, Sergio. "Generaciones y memorias de la represión franquista: un balance de los movimientos de memoria". *Hispania Nova* 6 (2006): 193. <<http://hispanianova.rediris.es/7/dossier.htm>>.
- Ginard, David. "La investigación histórica sobre el pcc: desde sus inicios a la normalización historiográfica". En *Historia del pcc. I Congreso, 1920-1977*, coordinado por Manuel Bueno, José Hinojosa y Carmen García. Madrid: FIM, 2007, 19-47.
- Gómez López-Quiñones, Antonio. *La guerra persistente: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid: Vervuert, 2008.
- Graham, Helen. *The Spanish Republic at War, 1936-1939*. Cambridge: University Press, 2002.
- Hernández, Sira. *La historia contada en televisión. El documental televisivo de divulgación histórica en España*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- Huysen, Andreas. "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia". *Public Culture* 12: 1 (2000): 21-38.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Jenkins, Keith. *Why History? Ethics and Postmodernism*. Londres: Routledge, 1999.
- Lavabre, Marie-Claire. "Sociología de la memoria y acontecimientos traumáticos". En *Guerra Civil. Mito y memoria*, editado por Julio Aróstegui y François Godicheau. Madrid: Marcial Pons, 2006, 31-55.
- López, Francisca. "Introducción: el pasado en la pequeña pantalla". En *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, editado por Francisca López, Elena Cueto Asin y David R. George. Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2009, 9-27.
- Martín Jiménez, Virginia. "De la clandestinidad a los spots. El discurso televisivo del pcc durante la Transición". En *Las organizaciones políticas*, coordinado por Rafael Quiroga-Cheyrouze Muñoz, Luis Carlos Navarro Pérez y Mónica Fernández Amador. Almería: Universidad de Almería, 2011, 597-608.
- Molinero, Carme y Pere Ysàs. "La izquierda en los años setenta". *Historia y Política* 20 (2008): 21-42.
- Molinero, Carme y Pere Ysàs. *Els anys del psc. El partit de l'antifranquisme (1956-1981)*. Barcelona: L'Avenç, 2010.
- Monterde, José Enrique, Anna Solá y Marta Selva. *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal, 2001.
- Neiger, Motti, Oren Meyers y Eyal Zandberg. "On Media Memory: Editors' Introduction". En *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age*, editado por Motti Neiger, Oren Meyers y Eyal Zandberg. Londres: Palgrave Macmillan, 2011, 1-25.
- Palacio, Manuel. *La televisión durante la Transición española*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Ricoeur, Pierre. *Tiempo y narración. El tiempo narrado*. Madrid: Siglo xxi, 1996.

- Roekens, Anne. "Des émissions comme sources pour l'historien. Que nous dit la télévision de la 'réalité'". En *La communication audio-visuelle: entre réalité et fiction*, editado por Annabelle Klein y Axel Tixhon. Namur: Presses Universitaires, 2009, 27-43.
- Ruiz, Julius. *El terror rojo*. Madrid: Espasa, 2012.
- Sevilla, Sergio. "Problemas filosóficos de la historiografía". *Ayer* 12 (1993), 29-46.
- Sorlin, Pierre. "Faire l'Histoire par la télévision". *Télévision et histoire. Recherches en Communication* 14 (2000): 29-43.
- Treglia, Emanuele. *Fuera de las catacumbas. La política del pce y el movimiento obrero*. Madrid: Eneida, 2012.
- Wales, Anne. "Television as History, History as Television". En *Television and Criticism*, editado por Solange Davin y Rhona Jackson. Bristol: Intellect, 2008, 49-59.
- White, Hayden. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.
- Zaragoza, Luis. *Radio Pirenaica. La voz de la esperanza antifranquista*. Madrid: Marcial Pons, 2008.

Copyright of Historia Critica is the property of Universidad de los Andes and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.