



Los trayectos de la memoria colectiva
durante el franquismo en los relatos del
Dietario de Postguerra de 1996

Adriana Minardi

Universidad de Buenos Aires
adrianaminardi@hotmail.com

“Aquella era una casa enorme donde jamás se cambiaba nada de sitio. Ni un cenicero, ni un mueble. Parecía que todo iba a durar una eternidad”

José L. de Vilallonga:
“El día que entré en Barcelona”

Será propósito de este trabajo analizar algunos de los relatos de experiencia durante la dictadura franquista a través de los trayectos de una memoria personal (Ricoeur, 1996) que distintos sujetos actualizan en las crónicas a propósito de la ciudad de Barcelona en 1996. Bajo las ocho conferencias reunidas, mediante el epígrafe *Dietari de posguerra. Barcelona: 1939-1975* [1], el Institut de Cultura de Barcelona llevó a cabo entre octubre de 1996 y enero de 1997 el ciclo titulado *Converses a Barcelona* en el Palau de la Virreina. Este ciclo tenía como objetivo principal comenzar un diálogo acerca de la ciudad de Barcelona y su gente; objetivo que también se funda en reafirmar la hipótesis de que Barcelona es una ciudad de diálogo.

La recopilación de estas conferencias, editadas por Arcadi Espada, bajo el título *Dietari de Postguerra*, nos permiten reflexionar acerca de los distintos trayectos que intelectuales y escritores como Juan Marsé, José Luis de Vilallonga o Ana María Matute rememoran al pensar en Barcelona bajo la dictadura de Francisco Franco. Los ocho relatos se construyen, en principio, bajo la perspectiva de la experiencia individual. La consigna del ciclo pedía a los invitados que el relato de esa experiencia sea la crónica de la vivencia de un día bajo el franquismo. Claro está que el relato de ese día significativo necesita para actualizarse del trayecto de una memoria específica que deja de ser individual para volverse un punto de vista, una voz entre las voces, de una memoria colectiva. Esta memoria colectiva podría comenzar a rastrearse, mediante la huella no silenciada por la *España una*, en el uso funcional a la significación del término *dietario*. ¿Qué significa un dietario cuarenta años después de la guerra civil española? ¿Por qué denominar dietario a los relatos de vida y no simplemente crónicas?

Estos interrogantes suponen volver, necesariamente, a aquella caracterización que Carmen Martín Gaité propuso para la postguerra del franquismo, aquel tiempo que se eterniza y parece congelarse hasta la muerte de Franco en 1975. Los términos *Restricción* y *raционamiento* [2] que, sin duda, pueden aplicarse a la autarquía del franquismo y a la censura en el símbolo perfecto que representa la cartilla, nos acercan al término dietario. La RAE define el término como el libro de ingresos y gastos diarios o lo remonta al libro de los sucesos más notables de los cronistas de Aragón. Sobre estas dos definiciones trabajan las conferencias. Si tenemos en cuenta también la derivación del término dieta, los relatos personales constituyen distintos trayectos del racionamiento y las restricciones del franquismo, por un lado, y de la puesta en texto de aquellos acontecimientos notables o traumáticos, en este caso, que en la memoria colectiva, cobran importancia no sólo por lo que implican en la experiencia personal de los sujetos sino en las distintas selecciones de los hechos históricos relevantes que permiten reconstruir una memoria alternativa al discurso oficial de la historia del franquismo, de esas tradiciones inventadas, como señala Hobsbawn [3], que recién a mediados de los años noventa, podrán empezar a discutirse abiertamente. Porque, como muy bien analizan M. Cachero (1990) o Vázquez Montalbán (2003) [4], la política de silenciamiento de esa paz recobrada contribuyó a crear sujetos amnésicos que sólo con el restablecimiento pleno de las instituciones comenzarán a recordar nuevamente, a discutir, a debatir, a hablar.

Quizás pueda verse mejor la intencionalidad explícita de un proyecto educativo ideológico de la postguerra si tenemos en cuenta el documento “*El Maestro Nationalsindicalista*”, de la Revista Nacional de Educación:

“(…) Tenemos que empezar por el hombre pero por el hombre completo, totalitario y de él, subir a la familia y de la familia al Municipio y al Sindicato, para culminar en el Estado. (...) La tarea fundamental en este quehacer constructivo compete al Maestro Nationalsindicalista, ya que, en sus manos, ha de troquelar al niño que va a ser hombre, y lo ha de troquelar con perfiles recios y viriles, pujantes y disciplinados para que Falange encuentre en ellos aquella materia prima, templada y digna, con que hacer españoles que sepan llevar sobre su mochila azul, la mochila que encierre un Imperio (...) No valen aquí las traducciones... No valen las pedanterías y barbarismos con que nos obsequiaban los botafumeiros de la Institución Libre de Enseñanza... Nuestra pedagogía ha de ser nuestra: católica, tradicional y revolucionaria” [5].

Puede verse claramente la declaración de ruptura con la República y la tradición liberal del Krausismo; el modo de articulación del ser español combina todos los aspectos *totalitarios*, desde un lenguaje español, castellano sobre todo, sin traducciones, hasta el fundamento de una semiología de la moda; todo un intento de cultura monolítica. Es por eso que el testimonio permite operar el desplazamiento de lo privado a lo público y en ese desplazamiento reconocer lazos de identidad, prácticas comunes que permiten pensar en los fundamentos de una ideología alternativa, en la construcción de una *structure of feeling* propia de una memoria discursiva en oposición a la España indivisible.

En este sentido, estos relatos serían más bien piezas discursivas pertenecientes a una memoria social donde permanece la latencia de una tradición, de una huella que no es homogénea sino que se constituye, en tanto memoria colectiva del antifranquismo según señala I. Lotman (1996), mediante distintos dialectos de memoria. Estos dialectos de memoria contribuyen también a pensar en que la cultura uniforme que pretendía el franquismo tuvo su fracaso no sólo en la falta de lógica de la censura como hemos señalado en anteriores trabajos (Minardi: 2005a, 2005b) sino también en la ineficacia respecto de la ruptura de los campos semánticos ideológicos alternativos al régimen; campos que no sólo no erradicó sino que comenzaron a existir incluso gracias al franquismo, como es el caso de la militancia más radicalizada de los maquis. En este sentido, la memoria de la cultura no es sólo una sino que integra la circulación de textos y la emergencia de semánticas locales. Estas semánticas locales permiten pensar en una memoria creadora en oposición a una memoria meramente informativa. Estos relatos, en tanto textos de la cultura, se oponen al tiempo. Es por esto que el carácter pancrónico de esta memoria pone en juego no sólo la selección de un hecho relevante sino también las relaciones paradigmáticas de ese hecho en la memoria personal pero también en su carácter de perspectiva de una memoria colectiva más amplia. La idea, entonces, de que la cultura no es un depósito pasivo supone entender que esa cultura del franquismo también actuó como generadora de textos no sólo afines a un campo semántico de plena adhesión sino también de un campo opositor.

Los trayectos, los recorridos que señalan los relatos se construyen sobre dos pilares: en un primer lugar, la memoria social que es necesario reconstruir; en este sentido, la memoria social es la necesidad del tiempo recobrado, los desplazamientos temporales que vuelven al *lugar originario* del hogar, de la familia, a los núcleos duros en común, en fin, a los lazos de sociabilidad presentes en una prehistoria. En segundo lugar, el espacio del tiempo recobrado. La ciudad como espacio físico, como imagen y telón de fondo pero también como espacio discursivo determinante de una memoria alternativa. Serán la Barcelona antifranquista y el Madrid mítico de la

resistencia (pero con menos circulación de cultura emergente) los espacios que configuren los recorridos de esos dialectos de la memoria creadora.

La memoria social del tiempo y el espacio

El tiempo, en tanto desplazamiento semántico de la memoria creativa, trabaja sobre la simultaneidad de un *hic et nunc* en el presente de la democracia, como rasgo de un mundo comentado y un constante racconto hacia el pasado, el mundo narrado de la experiencia específico, que constituye el marco de la crónica. Los relatos enfatizan en su percepción de la historia la división de dos tiempos: la historia, como pretendía Juan Benet, comienza en la guerra civil. De allí en más sólo existirán dos tiempos: el de la prehistoria, casi siempre el mundo de la infancia, el del hogar y el del descubrimiento y el de la historia: la guerra civil y la guerra de Franco por implantar el olvido. Ramón Serrano, excepcionalmente, elige narrar desde la historia el trayecto de los cuerpos, por ejemplo, en la lucha por el racionamiento pero también la emergencia de nuevos lazos que encuentran su huella en aquellas primeras manifestaciones de la conciencia ilustrada a través de las tertulias y espacios de socialización alternativos, como los Jocs Florals, a los propuestos por el franquismo:

“Cruzaba por entre las colas del Auxilio Social, cooperativa de ex presos y ex perseguidos, y mis ojos se iban hacia la ausencia de piernas, brazos y manos de los hombres. (...) Hasta que me tropecé con las tertulias de la época, a comienzos de los cincuenta. Aprendí entonces que existía toda una tradición tertuliana cuyas raíces venían del pasado siglo y se materializaban en el recuerdo de cierta bohemia barcelonesa en Els Quatre Gats” (Serrano: p. 90)

Vilallonga, en cambio, recuerda el día que entró en Barcelona, luego de la caída: *“Ese fue el día en que me di cuenta de que el mundo había cambiado, y que había cambiado para siempre. Que ya nada nunca más sería lo mismo”*. El espacio del Palacio Maldá, en tanto ruina, es el lugar, que en el relato, cobra mayor significación por cuanto lleva en sus destrozos la marca del presente. El recuerdo de quien ha hecho la guerra en el bando vencedor sin estar convencido de ello es la huella representada en el espejo, único elemento intacto:

“En uno de los salones, uno más pequeño, había un enorme espejo isabelino, de aquellos llenos de hojas y flores. El espejo estaba intacto (...). Recordé entonces lo que me había ocurrido con Gregorio Marañón, en el frente de Madrid. (...) Allí había un palacete que también habían destrozado completamente y también nos encontramos con un gran espejo intacto. (...) Los dos nos agachamos, cogimos un cascote y lo tiramos contra el espejo. Aquello de estar incólume en aquella casa destrozada era casi una obscenidad” (Vilallonga: p.15)

Esta idea del espacio aniquilado no es ajena a la intencionalidad de comunicar de los sujetos que enuncian. El único objeto incólume es el espejo, no los sujetos. La historia está marcada por una guerra que pervive y sobrevive en oposición a la prehistoria caracterizada, casi siempre, por la imagen de la abuela, como la persona más influyente de esa memoria colectiva alternativa capaz de anticipar el final del lugar originario y decir las razones sin silenciarlas.

“Un día ella dijo:

- Yo, a los pobres, les tengo un gran desprecio.

Y mi padre:

- Pero ¿Qué ha dicho?

Y ella:

-Sí, porque... ¿Cuántos somos los ricos? Muy pocos. Y ¿Cuántos son los pobres? Millones. Sin embargo, nos siguen soportando. No lo entiendo. (Vilallonga: p. 17)

Este personaje de la prehistoria aparece en los relatos como la lógica aplastante en oposición a los personajes de la postguerra y, en especial, a los del exilio para quienes *Patria* se ha reducido a olores, sonidos y voces, no a un lugar sino a un recuerdo. La historia es la historia del racionamiento: alimentario, de gas, de luz pero sobre todo, de palabras [6]. La censura, en este sentido, tiene una particular función: no sólo en lo que refiere a géneros como el teatro o la novela, sino también en la lengua castellana común y hasta en la vestimenta. Ana María Matute recuerda los sentidos; las imágenes sensoriales y los recuerdos de la Horchatería valenciana: el sabor de la infancia junto con el sol y la compañía del padre. Pero, para Matute, el tiempo de la historia se divide en un tiempo y espacio de la guerra y un tiempo y espacio del franquismo. En el espacio del Franquismo, con la postguerra gris, Barcelona es la condición de escritura y la experiencia necesaria del reconocimiento individual. El desplazamiento por la ciudad y, en especial, los paseos al Barrio chino y las ramblas como la señal de libertad, de resistencia al régimen. Pero lo interesante en el relato de Matute es quizás la relación de linaje que establece con Carmen Laforet. Recordemos que en *Nada*, el personaje de Andrea también deambula por la ciudad de Barcelona, por el barrio chino, por las ramblas para luego producir la puesta en texto de la experiencia en tanto memoria social. Al igual que Andrea, Matute se reconoce en su escritura. Opta por el modelo de la profesionalidad de la mujer. Los trayectos urbanos por Barcelona han dejado un aprendizaje del self. Frente al espacio de clausura se opta por la publicidad de un nuevo espacio; en ese sentido, la escritura configura el tono público de la apertura, que también lleva implícita la posibilidad de la denuncia: el lenguaje, la escena de la escritura, facilita la traducción de la doble moral y la necesidad del ejercicio de la libertad. Esto es posible gracias al testimonio; si el discurso se hace público es gracias al carácter testimonial porque es aquí donde se produce el desplazamiento que de lo meramente individual se traslada a lo colectivo, ya que la puesta en discurso del testimonio permite leer el estado de esa sociedad desintegrada de la que es producto. Este es el trabajo de traducción que opera en el desplazamiento de un presente a un pasado con el fin de construir la identidad ajena a los modelos de la tradición franquista. Es por esto que Matute puede afirmar:

“Escribir es una forma de protesta. Yo escribo para que me lean, yo escribo para comunicar, para explicar, para preguntar, para protestar. Yo soy muy bruta. A mi no me afecta nada. Ni modas, ni modos, ni costumbres, ni que esto sea lo que se hace ahora. Yo escribo como a mi me gusta, y así lo he hecho siempre. Siempre he sido una mujer un poco aparte. (...) Yo he sido siempre la Matute” (Matute: p. 165)

Pero en el mercado las malas traducciones de la novela rosa eran un boom. Como señala Carnicer “En el circuito del mercado podía estar la clientela urbana, con ganas de olvidar la guerra, también los clientes de la nueva pintura de oficio, académica y tradicionalista, con lo que fue el nuevo mercado generado por el enriquecimiento del estraperlo: paisajismo, retratismo, bodegones de escasa significación estética pero necesarios para visualizar en los interiores domésticos el fin de la guerra, del mismo

modo que la radio, aquellas cajas grandes y enigmáticas a veces en forma de capilla, que transmitía esforzadamente los concursos de gran audiencia y las radionovelas. Y aunque no todos hiciesen las colas interminables del racionamiento entre cascotes y ruinas, la reunión autorizada en fila india podía propiciar conversaciones sobre los ausentes, aunque con el ojo puesto en la presencia de algún falangista o un guardia: si se hablaba en catalán o en gallego, el riesgo de visitar la comisaría podía ser el segundo acto de una condena pública e insultante”.

El relato de Llorenç Gomis enfatiza en el recuerdo de su madre, ya en 1959, con la integración en marcha y el desgaste de la censura, sobre la entrada de Luis de Galinsoga, director de La Vanguardia, en una iglesia de Barcelona justo cuando se dictaba una de las dos misas permitidas en catalán. Al pronunciar la frase “catalanes de mierda”, la resistencia se hizo notar por la palabra, en un recuerdo que Gomis atestigua en un romance irónico acerca del tratamiento del catalán en oposición al castellano, donde Galinsoga queda en ridículo y se le achaca asimilar el catalán al musulmán, clara referencia al enemigo común de esa unida España Eterna.

En la inmediata postguerra, en el plano cultural comenzaron a aparecer historietas de aventura como *Los Cien caballeros de Isabel la católica* donde antifaz fue atuendo obligado para quien cree haber nacido musulmán pero es cristiano, para ocultar que es el antiguo enemigo debe vivir enmascarado. Esta lógica de la máscara funcionaba en el nivel explícito de la identidad de los sujetos. La retórica de la prensa, la oratoria oficial o la publicidad procuraban transmitir una segunda realidad apta para borrar la evidencia de la destrucción; a menudo las paredes podían mostrar las efigies de Franco y José Antonio, con el yugo y las flechas. En Barcelona se celebró en el cine Victoria el aniversario de Hitler en abril de 1940 con la colonia alemana en pleno y un retrato del *Fuhrer*, de tamaño natural, que convivió con las visitas de Serrano Suñer a Musolini. Pero aún así, Barcelona es una ciudad de descubrimiento y de emergencia de una memoria colectiva alternativa. El relato de Ramón Serrano pone en evidencia la cultura del jazz desde lo *bajo*. La perspectiva que adjudica a lo bajo la idea de vileza e incluso de abyección se desmitifica para poner en el centro del relato el espacio de un sótano, el *Jamboree*, que de ser un bar de putitas y marines *se convirtió en la mejor cava de jazz de Barcelona*. El relato focaliza en el descenso de Serrano. Ese descenso hacia el sótano opera como rito de pasaje y tiene en la memoria la función de archivar las imágenes. La memoria como el recuerdo de una imagen, a la manera de flashes, como señala Sartre: “*La imagen es un cierto tipo de conciencia, la imagen es un acto no una cosa. La imagen es conciencia de algo*”. Conciencia de la necesidad de desenmascarar una rutina, de desnaturalizar las estrategias del régimen. Bajar al sótano suponía también conocer el mundo de la ruptura de reglas y, sobre todo, descubrir a los *otros* y lo *otro*, las drogas, la prostitución, la condición de vida de los negros que tocan jazz. Allí la analogía es inevitable y funcional para describir el régimen:

“La primera condición de la libertad de un esclavo es realizar un primer acto de resistencia. Resistencia o rebeldía. Eso fue, sencillamente, lo que hice yo al bajar aquella primera noche al jamboree jazz Cava.” (Serrano: p. 108)

Por otro lado, el cine patriótico y religioso que podía armarse en torno a una trama histórica ambientada en tiempo de los Reyes Católicos señala el obsesivo referente modélico de la cultura de esa época. La represión, por consiguiente, se ejemplifica no sólo mediante los paseos de la muerte sino también mediante el recuerdo de los certificados de buenas costumbres de la Guardia civil y del cura párroco que *condenaban a la gente vencida a morirse de hambre*. Juan Marsé, por ejemplo, recuerda el asesinato de Carmen Broto como lo notable de la Postguerra por las implicancias políticas que esta puta barcelonesa tenía entre los adherentes del franquismo y la falange.

La historia es, en fin, la memoria de una paz que fue otra guerra [7]. Pero esa memoria necesita ser recuperada mediante la historia. El relato de Vilallonga es clave en esto: la oposición al padre, al elección del instrumento de la palabra como arma de trabajo en vez de la carrera diplomática o militar. La memoria colectiva se afirma en la recuperación del sentido de los rojos.

“(...) Y mis padres siempre me preguntaban:

- ¿Por qué siempre andas con los rojos?

Y es que los rojos eran unos señores que pintaban cuadros, que escribían libros... Del pobre Pedro Pruna decían que llevaba pintado en las plantas de los pies, en una, la Virgen, y en otra, el Sagrado Corazón, para así poder ir pisándolos todos los días. Pobre Pedro Pruna, que era un santo varón. No se le hubiera ocurrido nunca una ordinariez semejante” (Vilallonga: p. 29)

La función desmitificadora del relato es clave para lograr la denuncia y hacer emerger la memoria colectiva silenciada durante más de treinta años. Pero la hipótesis del franquismo como generador de estos textos puede observarse en el agradecimiento final del relato de Vilallonga: “*Siempre digo que al Francisco le debo algo que nunca le podré pagar. Le debo un exilio de treinta años en París. Y eso es impagable*”

Esta memoria que se constituye en tanto memoria crítica de esta España eterna permite reconstruir la presencia de una voz silenciada durante el franquismo: la de los disidentes que no optaron por la resistencia armada de los maquis o la estrategia de los topes sino que eligieron la escritura y las narrativas orales para poner en escena la significancia de un espacio urbano, como Barcelona que, ante todo, se diferencia, quizás al igual que Madrid y Valencia, de las demás ciudades. Allí nacen los mítines del intelectual antifascista y allí se trazan las fronteras de la diferenciación.

En este sentido, estas narrativas puestas en texto nos permiten comprender las relaciones que se establecen entre memoria, historia y ciudad, ancladas en el concepto de memoria discursiva, donde la contraposición con la memoria oficial del franquismo, con otra historia y otras ciudades resulta funcional por cuanto permite la emergencia de una nueva memoria: la del ciudadano que ha de terminar con el cuento de su esencia eterna.

A. M
Hurlingham 06 de octubre
de 2005

Bibliografía utilizada

Amossy- Herschberg Pierrot (2001): *Estereotipos y Clichés*. Buenos Aires: Eudeba.

Araquistán, L. (1990): *El pensamiento español contemporáneo*. Buenos Aires: Losada.

Bajtín (1997): *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Carr, Raymond (1986): *La tragedia española*. Madrid: Editorial Alianza.
- Caudet, Francisco (1997): *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*. Madrid: FUE.
- Courtine, J. (1981): "Análisis del discurso político", *Langages* N° 62.
- Díaz Plaja, Fernando (1994): *La vida cotidiana en la España de la guerra civil*. Madrid: Ediciones EDAF.
- Eagleton, T.(1997): *Ideología*. Buenos Aires: Paidós.
- Fontana, Josep, (ed.) (1986): *España bajo el franquismo*. Barcelona: Crítica.
- García Viñó (1994): *La novela española desde 1939. Historia de una impostura*. Madrid: Libertarias/Prodhufi.
- Gracia García, J.- Carnicer, J. (2001), *La España de Franco (1939-1975)*. Madrid: Síntesis.
- Gil Casado, P.(1968): *La novela social española (1942-1968)*. Barcelona: Seix Barral.
- Guariglia, O.: (1993): *Ideología, Verdad y Legitimación*. Buenos Aires: FCE.
- Hobsbawn, E., *Inventando tradiciones. El discurso histórico*, Barcelona, Crítica.
- Kristeva, J. (1988): *Poderes de la Perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Laforet, C. (1996) *Nada*, Barcelona: Destino.
- Lotman, I.(1996) *La semiósfera*. Madrid: Cátedra.
- Maingueneau, D. (1987): *Nuevas tendencias en análisis del discurso*. Madrid: Hachette.
- Martín Gaité, C., *La chica rara*, en: Desde la ventana, Madrid, 1986.
- Martínez Cachero, J. María (1997): *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*. Madrid: Castalia.
- Minardi, A. (2005) "Hacer la Historia: el sentido de práctica discursiva en *Qué fue la guerra Civil*, de Juan Benet. La construcción del intelectual después de Franco", de próxima publicación en Madrid: Ínsula.
- _____ (2005) "Trayectos urbanos: paisajes de la postguerra en *Nada*, de Carmen Laforet. El viaje de aprendizaje como estrategia narrativa". Madrid: Espéculo, n°30.
- Ricoeur (1996) *La memoria, la historia, el olvido*. México: FC.E.

Reig Tapia, Alberto, *Memoria de la Guerra Civil. Los mitos de la tribu*. Madrid, Alianza, 1999.

Vázquez Montalbán (2002): *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Madrid: Crítica.

_____ (1997): *Crónica sentimental de España*, Barcelona: Anagrama.

Verón, E. (1987): “*La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política*”. En: AA.VV., *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Hachette.

Zizek, S. (comp. 2003): *Ideología: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: FCE.

Notas:

- [1] Recuérdese que entre estos años se enmarca la dictadura franquista.
- [2] En este trabajo, Martín Gaité se ocupa de analizar la vestimenta, los peinados, los usos de la cultura donde el lenguaje juega un rol esencial.
- [3] La idea de una hegemonía política que se funda en tradiciones que se construyen desde las políticas de estado nos parece central para comprender la estrategia del franquismo desde los despachos ministeriales hasta los usos y costumbres del común.
- [4] Queremos hacer hincapié en el análisis de la ciudad, o de la skyline que este autor realiza en cuanto la ciudad franquista desde su estructura edilicia, urbana traspone la ideología de los vencedores, como es el caso de los arcos de triunfo.
- [5] Gracia García, op. cit., p. 455.
- [6] De géneros como el cine, la copla y la radio, algunos lograron superar la censura pero la intencionalidad política detrás de las películas de temática histórica fueron una herramienta de propaganda de una realidad que empezaba a comparecer también en el papel satinado y las fotografías lujosas de la revista *Hola*. Estos configuran indicios suficientes para entender un uso masivo de la cultura popular animada por el nuevo poder. La autarquía económica forzada por la guerra y el aislamiento político de Europa son la base de un nuevo proyecto que propiciará nuevos rumbos de la crónica popular, desde la música popular, como la copla o la zarzuela hasta los dramas históricos. Esta huella de intención épica estaba también en los guiones y el tono de los responsables del NO DO (Noticiarios y Documentales) cuya emisión abría obligatoriamente las sesiones de cine desde la fundación del servicio en diciembre de 1942. Fue fundamental herramienta de propaganda política y control informativo hasta poco después de la muerte de Franco. Por sus cámaras, pasaron desde desfiles hasta recepciones oficiales; en todos los casos, sin embargo, se configuraban como emblemas necesarios del nuevo estado la efigie de Franco, la bandera restituida, el escudo y el himno nacional.

[7] F. García Pavón recupera estas tensiones: “Bajo las luces amarillentas: el chato de vino y la aceituna, el pito mal liado, la baba, la carcajada y el cuello duro. El condón pisoteado; la copla balbucida y roncadora; la gitana de la lotería. El regüeldo y el vómito, la paliza en la esquina, y el apodo de ´ rojo ´ al discrepante, conformaban aquellas noches de posguerra. (...)El señoritismo anacrónico, patriotero y clerical que reavivó la ´ Cruzada ´, volvió a vestirse de luces y desplantes, de folclore barato y mantillero, como la más pura esencia españolista. Otra vez la gracia y el salero, la amante mal pagado, la sangre de los toros y los hombres declaraban guerra a muerte a nuestras inteligencias más logradas en las últimas generaciones”.

© *Adriana Minardi 2006*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario