

REFLEXIONES EN TORNO A LA COMUNICACIÓN
ORGANIZACIONAL, LA PUBLICIDAD Y EL AUDIOVISUAL DESDE
UNA PERSPECTIVA MULTIDISCIPLINAR

REFLEXIONES EN TORNO A LA
COMUNICACIÓN ORGANIZACIONAL, LA
PUBLICIDAD Y EL AUDIOVISUAL DESDE
UNA PERSPECTIVA MULTIDISCIPLINAR

Coordinadores

Rodrigo Elías Zambrano

Gloria Jiménez-Marín



MADRID MMXXI

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos sin el permiso y por escrito del Editor y del Autor.

Director de la Colección: Ignacio Muñoz Maestre

Título: Reflexiones en torno a la comunicación organizacional, la Publicidad y el audiovisual desde una perspectiva multidisciplinar

© EDITORIAL FRAGUA

C/ Andrés Mellado, 64.

28015-MADRID

TEL. 915-491-806/ 915-442-297

E-MAIL: editorial@fragua.es

www.fragua.es

I.S.B.N.: 978-84-7074-892-9 (pdf)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
Rodrigo Elías Zambrano y Gloria Jiménez-Marín	

PARTE I:

COMUNICACIÓN ORGANIZACIONAL Y PUBLICIDAD

CAPÍTULO I. Las redes sociales como herramienta de comunicación entre públicos: <i>endorsement</i> marketing como forma de publicidad	13
GLORIA JIMÉNEZ-MARÍN Y CONCHA PÉREZ-CURIEL	

CAPÍTULO II. El retailer en el proceso de transformación del ecommerce. Adaptación de las variables de marketing al e-shopper	27
GLORIA JIMÉNEZ-MARÍN	

CAPÍTULO III. Narrativas digitales y marketing de influencia en instagram. Estrategias y efectos en el consumo de moda	43
CONCHA PÉREZ-CURIEL Y GLORIA JIMÉNEZ-MARÍN	

CAPÍTULO IV. Big data, Comunicación y consumo: Del panoptismo benthamiano al panoptismo digital	63
CARLOS HERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ	

CAPÍTULO V. Marketing y comunicación digital en el bicentenario del Museo Nacional del Prado.....	79
RAFAEL CANO TENORIO	

CAPÍTULO VI. Tendencias de consumo y el <i>coolhunting</i>	101
FERNANDO MARROQUÍN-CIENDÚA. Y JANNETH ARLEY PALACIOS-CHAVARRO	

CAPÍTULO VII. La gestión de marca desde una perspectiva cultural	119
PALOMA SANZ-MARCOS	

CAPÍTULO VIII. Aproximación al estudio de la creatividad en las publicaciones de las universidades andaluzas y los stakeholders en la red social Instagram	135
ESTEFANIA CESTINO GONZÁLEZ	

CAPÍTULO IX. Gestión de la trasmisión y difusión de los conocimientos patrimoniales y turísticos del Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia a través de las redes sociales 157
JESICA ROSTOLL ARIZA

CAPÍTULO X. Marketing editorial. La literatura en internet: jóvenes lectores y escritores 175
MARÍA TOLEDO ESCOBAR

PARTE II:

COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL, EDUCOMUNICACIÓN Y REPRESENTACIONES A TRAVÉS DE LOS MEDIOS

CAPÍTULO XI. El modelo educomunicativo en el contexto del nuevo marketing digital..... 193
RODRIGO ELÍAS ZAMBRANO

CAPÍTULO XII. El cine como monumento. Memoria histórica y pensamiento crítico en el cine documental de Ramón Lluís Bande 205
ANTONIO ALÍAS BERGEL

CAPÍTULO XIII. Cine y violación: imagen, representación e ideología. Estudio de casos en el cine europeo contemporáneo 219
ELENA LÓPEZ-MUÑOZ Y RAFAEL MARFIL-CARMONA

CAPÍTULO XIV. Las ‘teen series’ españolas y su relación con la violencia. Estudio de caso de Élite..... 237
SARA GONZÁLEZ-FERNÁNDEZ

CAPÍTULO XV. Las transformaciones de la audiencia española joven ante el surgimiento de nuevas plataformas audiovisuales 257
JAVIER BUSTOS DÍAZ Y FRANCISCO JAVIER RUIZ DEL OLMO

CAPÍTULO XVI. La representación de lo mítico – estético en los medios de comunicación en la era digital..... 273
ANTONIO LOZANO DE CASTRO

CAPÍTULO XVII. La participación en la era digital como posverdad: un análisis crítico de la creación audiovisual participativa después de la WEB 2.0	281
JUANJO BALAGUER	
CAPÍTULO XVIII. Reflexiones sobre el videojuego a través del diseño artístico de los mundos digitales	297
JOSÉ ENRIQUE OCAÑA ROMERO	
CAPÍTULO XIX. Representación del espacio y su naturaleza. Un estudio sobre sus diferentes conceptualizaciones	315
JOSE-ANTONIO SORIANO-COLCHERO	
CAPÍTULO XX. Net.art y feminización	333
MARÍA JOSEFA AGUDO MARTÍNEZ	
CAPÍTULO XXI. Imagens de transição: uma comparação entre a representação das mulheres negras na série brasileira “Coisa Mais Linda” e no poema <i>Vozes-Mulheres</i> da escritora Conceição Evaristo	353
MA. GIGLIOLA MENDES	
CAPÍTULO XXII. Educación para la vida activa desde las bellas artes desde una perspectiva audiovisual: axiomas, supernovas y cromosomas	371
BEATRIZ CHAVES BUENO	
CAPÍTULO XXIII. Método de innovación en la enseñanza universitaria del urbanismo (ETSA-Sevilla) a través de cimientos audiovisuales: equilibrio entre la transmisión de conocimientos y la adquisición de competencias para el éxito docente y profesional	381
NIEVES MARTÍNEZ ROLDÁN Y LOLA GOYTIA GOYENECHEA	
CAPÍTULO XXIV. Enseñanza universitaria jurídico-laboral con los medios audiovisuales	401
MARÍA DOLORES GARCÍA VALVERDE	

EL CINE COMO MONUMENTO. MEMORIA HISTÓRICA Y PENSAMIENTO CRÍTICO EN EL CINE DOCUMENTAL DE RAMÓN LLUÍS BANDE²²

ANTONIO ALÍAS BERGEL
Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

Desde la aprobación de la Ley de Memoria Histórica (52/2007) las producciones culturales en torno a la memoria en España han ido ajustando sus relatos al marco normativo, con la posibilidad de devolver a la sociedad española un imaginario –individual y colectivo– sobre la Guerra civil y el franquismo, silenciado desde los primeros años de democracia. Desde entonces cualquier referencia al pasado había sido reprimida o desconsiderada, en parte por el consenso político que propuso el discurso oficial de la Transición y, concretamente, por el texto del cual surgió la Ley 46/1977, más conocida como de *Amnistía*. Así, en su artículo I, ya aparecían sancionados por sus principios “todos los actos de intencionalidad política, cualquiera que fuese su resultado, tipificados como delitos y faltas realizados con anterioridad al día quince de diciembre de mil novecientos setenta y seis”; dictamen éste con el que se capitulaba, aparentemente, el conflicto civil, al tiempo que se daba por inaugurado un tiempo nuevo, necesario para la reconciliación nacional. Sin embargo, la invalidez de la acción política promulgada por la Ley de Amnistía, suponía en realidad una ruptura no solo con el pasado, sino también la cancelación del sentido de la política misma. Pues este hecho intentaba acabar con cierta oposición al franquismo, al impedirle a ésta

²² Este trabajo se enmarca en el proyecto Transmedialización y crowdsourcing en las narrativas de ficción y no ficción audiovisuales, periodísticas, dramáticas y literarias (Referencia CSO2017-85965-P), dirigido por los profesores Domingo Sánchez-Mesa Martínez (UGR) y Jordi Alberich Pascual (UGR).

la utilización del pasado como instrumento de lucha política (Escudero, 2011) y, con ella, una memoria y unos derechos que siguen sin ser reparados en su totalidad.

Pero si este proceso hacia la democracia se estableció como “un pacto de silencio y olvido” (Escudero, 2011, p. 9)—, en la *opacidad* normativa sobre el pasado, todavía habitaban las esperanzas *frustradas* de los reprimidos de la historia, como diría Walter Benjamin (2012), o, en palabras más contemporáneas de Germán Labrador, “los sueños de la ciudadanía democrática” (2017, p. 16). Porque ante la *amnistía* la posibilidad radical de la *imaginación política* —o *imaginación jurídica* (Winter, 2018)— no solo trasciende cualquier defensa de la *amnesia*, puesto que también prefigura una *confabulación* —poética— como un derecho sobre la injusticia. Así es como de la *impotencia*, en la concepción de Giorgio Agamben (2018, p. 362), deriva la *potencia* de los actos, y que aquí, significativamente, se entiende como dispositivo de *justicia poética*. En este contexto, sin embargo, la memoria histórica no sólo ha conseguido penetrar políticamente en la sociedad española, sino que también ha llegado a convertirse en objeto de culto de la cultura popular. Llegados hasta aquí, debemos seguir preguntándonos, entonces, cómo podemos contribuir a la construcción colectiva de la memoria histórica o cómo crear una reflexión verdaderamente democrática sobre ella (Escudero, 2011, p. 8). Y si bien es cierto que la emergencia de *ficciones* (literarias, artísticas y audiovisuales) de los últimos años ha sido determinante para sostener ese derecho a la imaginación política antes referida —con la excepción de las producciones nostálgicas, más propias de la industria cultural—, actualmente la capacidad reparadora de la memoria depende de ejercicios críticos que, como el cine documental, dan cuenta de la precariedad administrativa de unas políticas memoria abandonadas, pero también de una narrativa que, a través de sus formas de representación —y producción—, reflexionan poéticamente sobre el pasado traumático. De ahí que, en estas páginas, se tratará de dar cuenta de los últimos trabajos cinematográficos de Ramón Lluís Bande que, además de constituirse en una de las reivindicaciones últimas del movimiento por la recuperación de la memoria histórica (excavación y exhumación de los cuerpos desaparecidos), adquieren un valor próximo al activismo

“militante y elegíaco” (Aguilera-Mellado, 2016, p. 207) en tanto que imágenes de *resistencia* también ante los relatos hegemónicos sobre nuestro pasado y el silencio que todavía impera sobre él.

2. LA POLÍTICA DE LAS IMÁGENES DE BANDE, UN RÉGIMEN DE VISIBILIDAD

En sus “Notas de diario” el cineasta y escritor asturiano Ramón Lluís Bande apuntaba lo que pretendía ser un proyecto cinematográfico sobre la guerrilla republicana que, entre los años de 1937 e 1952, fue duramente reprimida en el norte de España. En concreto, se trataba de homenajear con su trabajo la desaparición y asesinato de los vencidos o “fugaos” (también conocidos popularmente como *maquis*), y posicionarse contra el olvido administrativo por parte de las instituciones: guerrilleros autóctonos de localidades y aldeas que, aprovechando la difícil orografía de su enclave en los montes de Asturias, intentaron participar espontáneamente de un tipo resistencia ante el irrefrenable avance ideológico y político del franquismo. Sin embargo, el ejercicio del cineasta parece señalar también otras cuestiones sustraídas de sus escritos y que responderían, más bien, a un discurso *autorreflexivo* sobre la labor cinematográfica. En ellas, una serie de decisiones estéticas quedarían vinculadas a una manera de *hacer cine* que, no en vano, se pretende político al querer “hacer visible esa emoción perenne que la Historia esconde en el paisaje” (Bande, 2016, p. 83). Resulta obvio que el objetivo del asturiano en la proyección de su cine, contempla de manera muy significativa la práctica de la *visibilidad* como herramienta política, lo que colmuga con ciertos predicamentos relacionados con la recuperación de la memoria histórica, y de cuyos fundamentos críticos las películas de Bande parecen mostrarse como narrativas que participaría de lo que ahora se denomina *forensic turn* o *giro forense*.

Aunque este discurso tiene su origen en el paradigma posthumanista, la pregunta formulada por su ideóloga Rosi Braidotti, “what new forms of subjectivity are supported by the posthuman?” (2013, p. 11) se aproximaría a los procesos de subjetivación intrínsecos a las formas de violencia contenidas en las fosas comunes derivadas de la represión franquista (Ferrándiz, 2014) y que, como consecuencia, habría llegado hasta una

lectura estética acerca de la judicialización de las políticas de memoria (Winter, 2018). Debido a ello, el descubrimiento de estas fosas comunes se ha convertido en el acontecimiento mismo de la posibilidad –lo que queda por hacer–, y en el que distintas disciplinas y discursos (la historia, la antropología social, la arqueología forense, el arte, el cine, la literatura, etc.) participan propiamente de su *proceso memorial*. Tanto es así, que las exhumaciones son, de un tiempo a esta parte –antes, incluso, de su ordenamiento en la Ley de Memoria Histórica–, la verdadera vía para la reconstrucción de la memoria histórica en términos de justicia y reparación sobre el pasado traumático. Por tanto, si su actual centralidad en las políticas de memoria tiene algo que ver con la emergencia de distintas formas narrativas, será porque la imagen, en su naturaleza estética, mantiene una histórica relación antropológica “con la cuestión del derecho civil, el espacio público, la representación política” (Didi-Huberman, 2011, p. 15). Pues crear imágenes sobre aquello que se ha ocultado violentamente, como ocurre en el caso de las películas de Bande, nos enseñará algo sobre el pasado traumático, pero mucho más acerca de la compleja relación con su propia *visión* de las exhumaciones a partir de las nociones de “verdad, justicia y reparación” (Martín-Chiappe, 2019, p. 272). Así, el *reconocimiento* y la *ampliación de los derechos* serán en sus películas, más allá de los presupuestos jurídicos –la Ley de Memoria Histórica (52/2007) promulgaba, en su *artículo 11*, la “indagación, localización e identificación de las personas desaparecidas violentamente durante la Guerra Civil o la represión política posterior y cuyo paradero se ignore”–, criterios para la conformación (estética) de la política de sus imágenes o una *fenomenología del documental* (Aguilera-Mellado, 2016), con la que acaso pretende un mayor efecto de visibilidad. Así, la legitimidad de sus imágenes estará determinada por la coincidencia sobre la *exposición* de los cuerpos durante el proceso de exhumación, en la forma en la que se construye sus filmes.

Estas disquisiciones apuntan hacia lo que denominamos estilo, técnica o estética, y en el caso de Bande se resuelven en una especie de *rigor* que, por momentos, roza lo minimalista. La *depuración* de los elementos cinematográficos ayudan a despojar de sus creaciones los *excedentes* de la imagen, así como lo *excesivo* de la ficción “y la falsa necesidad de dirigir

una puesta en escena inútil o que una cantidad obscena de palabras vulgares consiguieran tapar el significado último de lo quería transmitir” (Bande, 2016, p. 99). Lo que finalmente queda es la imagen desnuda de la historia (la naturaleza lejos ya de la cultura) y de los espacios intempestivos (*fuera de tiempo*), donde la narración se conforma a partir de una simple y ordenada disposición de las imágenes, a veces, en capítulos; otras en planos de un lento e infructuoso *progreso*. De este modo, tanto la suspensión de los ritmos acelerados, como la justificación del aparente silencio en las películas pretenden socavar, pues, la hegemonía efectista de un cine proclive a la industria cultural. Y al contrario, “los sonidos de la naturaleza en movimiento y los de la actividad humana impiden el aislamiento, archivo o reificación” de la exhumación grabada (Aguilera-Mellado, 2016, p. 208). Para el cineasta asturiano *crear imágenes* no está desligado de una manera de contar y de “dar tiempo”, pues de esta reflexión (poética) surge una propuesta cinematográfica que, además, de experimentar sobre el estatus de la imagen como representación de la historia violenta, su formulación parece replantear las propias formas de hacer del *cine documental* (más allá de la ficción y distinguiéndose de las producciones destinadas al análisis forense).

Bande expresa, así, sus posiciones estéticas que, en realidad, nos advierten de la necesidad de entender la narración en su cine como una *toma de partido* –militante republicano– entre dos temporalidades –pasado y presente– (Didi-Huberman, 2008), donde asumir sus propios riesgos. En relación a esto, podemos leer de sus “Notas” (con fecha del 14 de marzo de 2012), las siguientes palabras:

Lo que me gustaría sería poder capturar una colección de imágenes que transmitieran, sin necesidad de comentario, el temblor de la Historia, la emoción que el paso del tiempo dejó en las ramas de los árboles, en las paredes de las casas, en los caminos escondidos por la hierba, ya olvidados, en el trazo exacto del caminar de los ríos. Me gustaría conseguir que una colección de imágenes vistas y registradas con cuidado en la memoria, conseguir a transmitir una caricia de emoción en el espectador que entre contacto con ellas [...] (Bande, 2016, p. 83).

De la contingencia sobre su cine surgen las imágenes que, sin embargo, trascienden a la propia proyección imaginativa de su historia, al deseo

personal e, incluso, a cualquier principio de autoridad que sus notas escritas pudieran desprender. Porque *Equí y n'otru tiempo* (2014) y *El nome de los árboles* (2015) –que son las películas documentales a las que Bande se refiere aquí en su configuración previa–, alcanzan ciertamente al espectador sin la necesaria intermediación del cineasta –como pretende– y lo conduce a la *afectación-reflexión* más profunda (Rancière, 2008), como si se tratara de una *imagen de duelo* donde, al final, poder reunirnos todos (cineasta y espectador) en comunidad. Esto mismo mediría, otra vez, el alcance político de las películas de Bande, ya que su discurso nunca permanece desligado de su entorno, y éste es, precisamente, uno de los aspectos claramente políticos del cine, como pensaba Benjamin (1989), en la condición de su reproductibilidad técnica: el derrocamiento del simple espectador dentro de una práctica colectiva.

3. LA MEMORIA ENTERRADA: VIOLENCIA, CUERPO, MEMORIA

El trabajo Bande se adecua a estas narrativas –o *contranarrativas*–, puesto que de manera muy significativa su cine asume el *desvelo poético* de los cuerpos de los desaparecidos durante la represión franquista, pero también el del rescate de los testimonios alrededor de ellos. En realidad las tramas de sus películas –que bien podrían recordarnos a los *documentales forenses* en los que la antropología social y el activismo histórico han venido apoyando sus trabajos de campo en los últimos años–, se construyen literalmente sobre los procesos de búsqueda y apertura de las fosas comunes. Pero a ese registro sobre lo real, habría que añadirle una lectura simbólica sobre lo que este mismo proceso forense significa en la demanda de justicia y reparación sobre las víctimas: *la de la exhumación del relato necropolítico de la España del franquismo*. Si hacemos caso a Achille Mbembe (2011) en la lectura que realiza sobre el concepto de biopolítica de Michael Foucault, la necropolítica es, más que el *derecho a matar*, un derecho de exponer a los ciudadanos a una muerte, o imponerla social y civilmente. Estas formas de violencia resultan, en este caso, reveladoras por cuanto contribuyen a esclarecer la represión política sobre las víctimas –concretamente aquí las de la guerrilla republicana asturiana–, pero sobre todo para evidenciar el silencio impuesto –o

autoimpuesto (*tabú*)— como una especie de muerte de la experiencia, de parte de nuestra historia y, en definitiva, la de la *supresión* en la narración de los hechos. Por eso, la visión de la necropolítica en los trabajos de Bande se realiza tanto sobre las víctimas enterradas (*memorias enterradas*), como en el desciframiento epistemológico de los testimonios supervivientes (*memorias silenciadas*).

Las fosas comunes no solo nos hablarían, por tanto, de la violencia sobre este pasado, sino también de un gesto que trasciende a la propia acción represora, y que convierte a éste en un hecho político de mayor envergadura y gravedad: la reducción del enemigo, la ocultación de resto y la desaparición del cuerpo como *una forma extrema de exilio interior bajo tierra*. Esto que el antropólogo español Francisco Ferrándiz señala como una categoría específica del régimen necropolítico franquista, el *subtierra* (2014, pp. 22-23), parecería una discriminación *corporativa* sobre el valor de la vida y una verdadera *administración* de cadáveres. Así, el desequilibrio moral entre los desaparecidos forzosamente y aquellos enaltecidos por el régimen como héroes o mártires del franquismo. En este sentido, la conmemoración se resiente ante la dificultad de dirimir sobre la dignificación de los cuerpos de las partes encontradas, ya que la vulnerabilidad de “nuestra exposición a la violencia” política (Butler, 2006, p. 45), nos significa por igual en una *vida precaria*. No obstante, la imposibilidad del duelo de estos *subterrados*, se anquilosó en el incumplimiento *melancólico* de un régimen devenido en constitucional y que, como apunta Alberto Medina en el pertinente *Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición* (2001), habría actuado “como preámbulo e instrumento” (p. 32) de su propia perpetuación, más allá de la dictadura. Este hecho supondrá la continuidad de un régimen de poder y de sus violencias instauradas a través de nuevos dispositivos democráticos que, aparentemente, debieron de haber proscrito con la muerte de Franco. Sin embargo, al franquismo —al régimen autoritario, a la ideología— habría trascendido la encarnación del cuerpo fenecido del dictador en detrimento de los *mal enterrados*, en lo que Germán Labrador llama simbólicamente “cuerpo biopolítico del franquismo” (2019, p. 16), para referirse en realidad a “la producción y reproducción de un tipo de cuerpo” dictatorial que, habiendo

somatizado la imposición disciplinaria de ciertos comportamientos (*et-hos*) y maneras de ser durante la dictadura, redundaría en existencias frustradas ante las exigencias de reconocimiento y el derecho a la reparación.

Entonces, represión y deseo fueron, pues, sensaciones contradictorias en eso que Foucault denominó procesos de subjetivación o maneras de asumirse como sujetos políticamente en *transición* entre distintos regímenes de poder. Por eso, durante la Transición –y a pesar de los intentos de olvido sobre el pasado–, se hizo necesaria una política de memoria que vinculara los acontecimientos traumáticos del franquismo con el nuevo tiempo que se abría paso. Un discurso ampliamente crítico que demandaba, de alguna forma, los derechos fundamentales a partir de la integridad del recuerdo sobre el pasado, de manera que asegurara, así, la emancipación de las víctimas de las estrategias de represión *incorporadas* como trauma en la sociedad civil superviviente, pero también *inscritas* en los cuerpos de los aún desaparecidos.

4. LA MEMORIA HISTÓRICA DEL PAISAJE O LAS POÉTICAS DOCUMENTALES DE LA EXHUMACIÓN

Si la emancipación pasaba, necesariamente, por el cuerpo traumatizado de la sociedad civil española, ésta debía de exorcizar sus demonios en el mismo ritual de exhumación. Puesto que estos enterramientos comunes debieron de funcionar como elemento de disuasión o *memoria ejemplar* (Martín-Chiappe, 2019), podríamos considerarlos claramente como *instrumentos del terror* (político) que, desde luego, se usaron para abatir a las posiciones contrarias al régimen (republicanos, sublevados, anti-franquistas y anarquistas, entre otros). Y gracias a su descubrimiento se ha constatado la amplificación autoritaria del régimen franquista y, por tanto, el ejercicio de control al que debió de estar sometida gran parte la sociedad civil durante la dictadura. Sin embargo, esta acción perteneciente a la maquinaria biopolítica del franquismo, serviría también como símbolo de demarcación política sobre el paisaje, cuya posesión no se alejaría de la tan deseada homogeneización territorial de la España. Por eso, hablar de una *topografía* o *escenografía del terror subterráneo* (Francisco Ferrándiz, 2014, p. 83), nos demuestra la importancia que

tuvo la geografía de los sitios donde se cometieron asesinatos y, mucho más importante, su influencia “en la percepción antropológica del paisaje en el tratamiento de los cuerpos” (Garibian, Anstett, Dreyfus, 20017, p. 9).

Probablemente lo que representa Bande en sus películas, más allá del gesto político que en ellas subyace, sea la *reparación* primera; la más empática y humana: la dignidad y el duelo. Porque el duelo es, quizá, el afecto que no cabe en ninguna política de memoria ni en lo normativo de su ejecución. Es, propiamente, la *representación* de un proceso que no sólo conducirá hacia la mera identificación y *reinhumación* de un cuerpo, sino también a su reconocimiento simbólico. Y esto mismo es lo que hace diferente su cine del relato forense –del documento etnográfico, del archivo audiovisual– y, así, funcionar como una justicia poética que opera sobre el olvido y altera nuestra historia traumática. Porque los procesos traumáticos siempre desencadenan nuevas narrativas sobre el sufrimiento social, pero también señalan la frágil posición de su recuerdo frente al relato hegemónico. El problema que aquí se plantea es, pues, el de la legitimación de esas otras narrativas en una cultura democrática que, como las de Bande, están involucradas en la recuperación de la memoria histórica, pero comprendiéndose más bien como un ejercicio personal y estético.

Por eso su cine es una reflexión sobre el estatus de la imagen como representación de la historia violenta alejada de la ficción. Pues para el cineasta asturiano *crear imágenes* no está desligado de una manera de *hacer memoria*. Una labor como la suya, que no está exenta de valor político por el tono elegiaco sobre los guerrilleros reprimidos, se aproxima a cierta militancia republicana en un activismo último sobre la memoria histórica, sin perder por ello la exigencia sobre la que se constituye su relato. De ahí que, en vez de entender las fosas comunes como lugar de la *memoria del miedo*, en películas como *Equí y n'otru tiempo* (2014), *El nome de los árboles* (2015) o *Scoreu* (2017), el director asturiano las plantea como espacios de *resistencia poética* dentro de un espacio históricamente politizado. Por eso, podemos extraer de este trabajo nuevos espacios para la reflexión histórica, pero siempre dependiente del discurso necropolítico del franquismo. A la dialéctica que aquí se establece,

corresponde la creación de imágenes críticas de lo sublime sobre su politización, que se repite en cada película y que supone la gran reflexión de Bande acerca de la opacidad sobre los territorios de la represión política. Así el paisaje, la naturaleza de los montes asturianos, se convierte en el motivo principal con imágenes extremadamente idílicas (el sonido del agua, de los pájaros, el viento) que, sin embargo, esconden bajo su bello forraje los cuerpos silenciados de las víctimas. El contraste entre el esplendor de naturaleza que vemos y los cuerpos hacinados en el subsuelo del que sospechamos, apuntan a un lugar, como nos dice Remo Bodei (2011), *sublime*, pues en su vacío y en su silencio las imágenes de Bande son, en principio, “categorías que se encabalgan en la contingencia de lo temporal, en la memoria de un olvido que se reclama como presente” (Hernández León, 2016, p. 112).

Porque es en la semántica de la exhumación donde se hace posible el acontecimiento crítico y el comienzo de un nuevo relato que se genera, significativamente, en torno a los cuerpos. Es, entonces, donde el cine de Bande se convierte en un *acto político*, pero también en una *función testimonial* o, incluso, en palabras del propio cineasta en un cine entendido *como monumento*: la cámara insertada en el entorno de la exhumación es, también, la estrategia visual desde la que se extrae una especie de iconografía política en fuerte oposición a la imagen de dominación que se desprende del propio enterramiento. Allí, como en un ritual, los cuerpos se *desvelan* en los escenarios de la postdictadura como una verdad incontestable, al tiempo que los testigos empiezan a relatar por primera vez. La narración regresa, así, a los cuerpos anacrónicamente y a la sociedad que, entonces, emprende la “*anamnesis* de su propia legitimad” (Lyotard, 2006, p. 50) como empresa futura. Con ella el tiempo se retoma de nuevo –ahora– como *narrativa distinta*, que a su vez escapa de la eterna condena o, como afirma Marina Garcés, de su *condición póstuma* (2017, p. 23). Porque el encuentro con las fosas comunes en nuestra historia más reciente se ha de entender desde la consideración marginal de los relatos endeudados con una historia de violencia o como parte de las ruinas que el progreso deja a su paso, pero también –y siguiendo con la lectura benjaminiana de la que el director parece ser cómplice– como las esquirlas de una memoria que brilla repentinamente

como un relámpago en un momento de peligro. Por eso el cine de Bande participa de la *imagen dialéctica* del pensador alemán. Y aquí es donde surge la oportunidad de seguir con el trabajo aún pendiente de la recuperación de la memoria histórica, al menos, de continuar con la reparación de las víctimas y garantizar políticamente lo que todavía es un desafío jurídico sobre las graves violaciones de los derechos humanos. Porque esas fosas convierten a sus cuerpos, fundamentalmente, en *lieux de mémoire* (Nora, 2001, pp. 23-43) para la reinterpretación crítica del proceso histórico del último siglo en España, pues sometidos bajo el discurso opresor y territorial durante tantos años todavía, redundan peligrosamente el silencio y el olvido como *hábitos* democráticamente normalizados.

En lo insondable de las imágenes del cine de Bande, empero, aparece siempre un hombre, de espaldas y caminando en ausencia de un horizonte despejado, sobre la maleza. Es la imagen romántica –Friedrich, probablemente (*Der Wanderer über dem Nebelmeer*)– del testigo que rompe la perfecta dialéctica del paisaje para señalar el lugar exacto, que luego las máquinas desbrozarán, y que los hombre y mujeres de la Asociación de la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) excavarán. *Adentrarse*, así, en lo desconocido, *Rasgar* el terreno y *excavarlo*, es desde tiempos inmemoriales, la fundación de un lugar, que el cineasta asturiano convierte, mediante su poética audiovisual, en la *refundación* de un lugar para la memoria crítica: un hermosos monumento sobre el efímero, pero todavía sensible, proceso de exhumación.

5. CONCLUSIÓN

En este contexto, y apuntando a las carencias de la Ley de Memoria Histórica (52/2007), surge un *régimen de visibilidad* que, como afirma Francisco Ferrándiz, coincide con la materialización de un ejercicio de memoria en el tránsito simbólico de las categorías “de *fantasmas* o *desaparecidos* a *cadáveres*” (2014, p. 24). En este nuevo régimen de visibilidad, mucho tienen que ver las producciones audiovisuales alrededor de las *exhumaciones* que, como respuesta al tratamiento históricamente discriminatorio, han conseguido registrar una *cartografía del terror* latente y ampliamente desconocida en nuestro país. Si bien es cierto que la

emergencia de la ficción de los últimos años, ha sido determinante para sostener el derecho a una imaginación política, actualmente la capacidad reparadora de la memoria depende también de nuevos medios para la producción de imágenes –junto con el cine documental, lo documentales periodísticos (Armengou, 2014) y algún proyecto transmedia (Alías, 2017, 2019)–, donde la creación de narrativas sobre el pasado traumático fuerzan una *revisión* genealógica (subterránea) de la historia y la creación de una memoria crítica de los desaparecidos durante la represión franquista.

REFERENCIAS

- AGUILERA-MELLADO, P. A. (2016). El sonido del silencio. Cadáver, violencia y capital en la democracia española contemporánea. En Bande, Ramón L., *Cuaderno del paisaje. Materiales para un ensayo cinematográfico sobre la guerrilla republicana asturiana*. Santander: Shangrila Ediciones, 202-229.
- AGAMBEN, G. (2018), *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- ALÍAS BERGEL, A. (2019). No pierdas la memoria. Memoria histórica y activismo transmedia en el proyecto Vencidxs. En Domingo Sánchez-Mesa (Coord.). *Narrativas transmediales. Las metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*. Barcelona: Editorial Gedisa, 295-312.
- ALÍAS BERGEL, A. (2017). Exponer a los vencidos: memoria, transmedia y emancipación. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7(13), 76-96.
- ARMENGOU, M. (2014). El documental de investigación como herramienta de reparación de las víctimas. *Viento Sur*, 132, 58–63.
- BANDE, R. L. (2016). *Cuaderno del paisaje. Materiales para un ensayo cinematográfico sobre la guerrilla republicana asturiana*. Santander: Shangrila Ediciones.

- BENJAMIN, W. (2012). *Escritos políticos*. Madrid: Abada Editores.
- BENJAMIN, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus
- BODEI, R. (2011). *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Siruela.
- BRAIDOTTI, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge: The Polity Press.
- BUTLER, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Barcelona: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Manantial.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la Historia*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- ESCUADERO, R. y CAMPELO, P. (2013). *Qué hacemos por la memoria histórica*. Madrid: Akal.
- FERNÁNDEZ-SAVATER, A. LABRADOR, G., JEREZ, C. (2019). *Carta(s). Economía libidinal de la transición*. Departamento de Actividades Editoriales y Actividades Públicas. Madrid: Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía.
- FERRÁNDIZ, F. (2014). *El pasado bajo tierra: Exhumaciones contemporáneas de la Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos.
- GARCÉS, M. (2017). *Nueva Ilustración radical*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- GARIBIAN, S., ANSTETT E., DREYFUS, J. M. (2017), *Restos humanos e identificación. Violencia de masa, genocidio y el "giro forense"*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- HERNÁNDEZ LEÓN, J. M. (2016). *Ser-paisaje*. Madrid: Abada Editores.
- LABRADOR, G. (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Ediciones Akal.
- LYOTARD, J. F. (2006). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍN-CHIAPPE, L. (2019). "Fosas comunes de mujeres: narrativas de la(s) violencia(s) y lugares de dignificación". En *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 13, 271-297.
- MBEMBE, A. (2011). *Necropolítica*. Madrid: Editorial Melusina.

MEDINA, A. (2001). *Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*. San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Libertarias.

NORA, P. (2001). *Les lieux de mémoire*. París: Gallimard.

RANCIÈRE, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. París: La Fabrique éditions.

WINTER, U. (2018). “Memoria histórica e imaginación jurídica: políticas estéticas de la memoria, desde la justicia poética al *forensic turn*”. En *Memoria y Narración. Revista de estudios sobre el pasado conflictivo en sociedades y culturas contemporáneas*, 1, 184-197.