Working Papers in Romance Languages

Volume 1
Issue 1 *Fall 2006*

Article 2

10-12-2006

La Huella Psicológica del Franquismo en el Cine Español de los Noventa

Joaquin Florido Berrocal
Johns Hopkins University

This paper is posted at ScholarlyCommons. http://repository.upenn.edu/wproml/vol1/iss1/2
For more information, please contact repository@pobox.upenn.edu.

La Huella Psicológica del Franquismo en el Cine Español de los Noventa

Abstract
El cine español ha sufrido durante las últimas décadas cambios generacionales que se han dejado notar en el producto final de muchos directores. Estos directores a los que aludo son un grupo bastante nutrido al cual haré referencia más adelante que han trabajado en la elaboración de un cine que, tras unos años de búsqueda direccional marcados por el fin de la dictadura y el comienzo de la transición democrática, parece haber encontrado un camino con personalidad que lo diferencia de otros cines por la variedad de estilo y de técnicas dentro de su consonancia, y que le ha valido para dar el salto definitivo al reconocimiento internacional...

This working paper is available in Working Papers in Romance Languages: http://repository.upenn.edu/wproml/vol1/iss1/2

La Huella Psicológica del Franquismo en el Cine Español de los Noventa

Post a Comment

Joaquin Florido Berrocal
The Johns Hopkins University

El cine español ha sufrido durante las últimas décadas cambios generacionales que se han dejado notar en el producto final de muchos directores. Estos directores a los que aludo son un grupo bastante nutrido al cual haré referencia más adelante que han trabajado en la elaboración de un cine que, tras unos años de búsqueda direccional marcados por el fin de la dictadura y el comienzo de la transición democrática, parece haber encontrado un camino con personalidad que lo diferencia de otros cines por la variedad de estilo y de técnicas dentro de su consonancia, y que le ha valido para dar el salto definitivo al reconocimiento internacional.

La consecución de éste éxito conllevó un largo camino: la España cinematográfica tenía que aceptar su pasado y vivir con los restos de éste, y sin duda el pasado inmediato más traumático ha sido la losa de la dictadura franquista que asoló el país por casi cuarenta años. El cine fue sometido a una censura que curiosamente se hizo más fuerte al final del periodo dictatorial. Así las únicas películas que afrontaban de algún modo con una mirada crítica la situación del país lo hacían desde lo que fue el cine de autor encuadrado dentro del "Nuevo Cine Español", desde *Nueve Cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1966) a *El Espíritu de la Colmena* (Víctor Erice, 1973) o *Cría Cuervos* (Carlos Saura, 1975). La década de los ochenta no dio lugar a un cine que absorbiera al espectador, y aunque directores como Pedro Almodóvar despuntaran tanto dentro como fuera de España, todavía el recelo del espectador español a afrontar su propio cine se dejaba notar y pocas películas superaban el millón de espectadores por aquellas fechas con un mínimo de calidad fílmica. El primer intento de reestructurar el cine español desde un punto de vista gubernamental después de la dictadura vino con el *Real Decreto* 3.304/1983 *de 28 de diciembre sobre protección a la cinematografía española*, más conocido como la Ley Miró. No funcionó como se preveía y acabó con un resultado que, sin desmerecer la calidad de algunos de estos filmes, no era de ningún modo el esperado. Fue al fin en el cine realizado durante la década de los años noventa donde se empezó a aceptar el pasado como pasado y no como una carga psicológica y social.

Entre las aportaciones que se hicieron en la década de los noventa encontramos en principio el extenso número de directores noveles que estrenan sus obras. Carlos F. Heredero menciona un total de 140 directores que debutan entre el 1 de enero de 1990 y el 30 de junio de 1997 (24). Esto trajo al panorama cinematográfico una gama diferente y nueva de hacer cine. De estos 140 directores ahora mismo nos encontramos con nombres consagrados dentro y fuera de las fronteras españolas como: Alejandro Amenábar, Julio Medem, Álex de la Iglesia, David Trueba, Fernando León de Aranoa, Icíar Bollaín,

Juanma Bajo Ulloa o Manuel Gómez Pereira por mencionar a algunos y a los que debo añadir por un lado los nombres de Benito Zambrano y por otro (en diferente medida) los de Javier Fesser y Santiago Segura. Benito Zambrano destaca por un cine personal, un cine encuadrado dentro del llamado cine social que ha traspasado fronteras gracias a su calidad. Por otro lado el primer largo de Javier Fesser *El Milagro de P. Tinto* (1998) no sólo superó con creces el millón de espectadores en España, sino que fue exhibida fuera de concurso junto con *Barrio* (Fernando León, 1998) en el festival de cine independiente Sundance en 1999 con una buena aceptación. Y qué decir de Santiago Segura, que con su trilogía del policía más políticamente incorrecto de España, Torrente ha roto récords de audiencia precisamente haciendo *españoladas* como parodias de *españoladas* para ponerlas en un nivel totalmente diferente al de las originales. Estos dos últimos además han continuado rompiendo récords de asistencia a las salas de proyección en los últimos años con películas del mismo estilo que las anteriores.

Las películas de los años noventa han sido películas que por supuesto no contaban con la censura de la dictadura, que escapaban de la etiqueta de *españolada* que alcanzó a muchas películas de los años 80 y que sobre todo podían tratar, criticar y descubrir fantasmas del pasado dictatorial español y de ese modo mostrar las secuelas de éste, sin dar la impresión de un permanente trauma. Además estas películas, no hacen de estos fantasmas el tema central, sino simplemente lo que son: la *huella* que los años del franquismo dejaron en la sociedad española. Señalar a los culpables, cuando todo el mundo los conoce, ya no es el objetivo, el objetivo es identificar los problemas, a la vez que se hace un cine de calidad al cual el espectador no tema ir por el motivo que sea. Mi intención será entonces descubrir estas *huellas* en este cine, al que se le ha acusado equivocadamente de haberse alejado históricamente del espectro franquista y compararlas con el tratamiento del franquismo dado en el cine en los últimos años del periodo dictatorial. El corpus de películas de los noventa que voy a utilizar se limita a cuatro: *Acción Mutante* (1992) y *La Comunidad* (2000) de Álex de la Iglesia; *Días Contados* (1994) de Imanol Uribe y *Solas* (1999) de Benito Zambrano. En contraste a la *huella* franquista de los noventa analizaremos *Cría Cuervos* (1975) de Carlos Saura y el estilo utilizado en ésta para hablar del franquismo.

El concepto de huella aquí trazado no es el desarrollado por el psicoanálisis freudiano, no es por lo tanto esa huella mnémica (*Erinnerunsspur*) que inspira el deseo en el ser humano. No es ésta pues, la huella en la que Lacan basó su concepto de demanda. Sería casi paradójico a mi parecer tomar el concepto de huella desde el punto de vista psicoanalítico para explicar la huella del franquismo en la sociedad española y en el cine español a finales del siglo XX. De hecho esta huella a la que yo me refiero no evoca precisamente un deseo, esta huella se presenta como una marca transmitida de generación en generación y que toma una función activa sólo en el momento en el que comprendemos el porqué de muchas de las cosas que rodean al ciudadano español. Por poner un ejemplo claro, nos encontramos hoy en día con el rechazo generalizado y o al menos la falta de afecto hacia un símbolo nacional como es la bandera española en la sociedad democrática. Este rechazo se tiene que comprender y se reconoce desde una perspectiva temporal. El efecto del franquismo es el que solidificó y enrareció el concepto de bandera en España. La bandera con los colores actuales roja y gualda,

sustituyó al rojo, amarillo y morado representativo de la Segunda República. Los colores de la bandera española, durante la dictadura militar con un águila imperial a modo de escudo, se convirtieron en un símbolo franquista en directa oposición a la tricolor republicana. La bandera en vez de ser un símbolo unitario como está llamado a ser, se convirtió en España en todo lo contrario. Se convirtió en un símbolo separacionista de carácter político. En los primeros años de la democracia se asoció con la ultra derecha en contra del resto de la sociedad. Con el tiempo se le añadió el sector monárquico y hoy en día con el crecimiento de los nacionalismos dentro del territorio español, el sector que en principio solo englobaba a la ultraderecha ha pasado a absorber a monárquicos y detractores de una España de tendencia federalista. Ésta es la huella que se puede encontrar en la sociedad española y es esta huella sobre la que voy a basar mi trabajo. Carlos F. Heredero en la introducción a su libro *Espejo de Miradas* dice:

A diferencia de lo que ocurría en el cine de la transición política y de la reforma, los cineastas de los noventa no parecen sentir sobre sus espaldas el peso de la historia política. Para ellos, o para su imaginario creador, apenas existe el pasado. Han crecido como directores con la libertad ya conquistada, y no sienten necesidad de ajustar cuentas con el pretérito, de tal forma que la reflexión sobre la historia ha desaparecido prácticamente de las imágenes de sus películas. (64)

Sin querer del todo rebatir este comentario, habría que matizarlo sin embargo, ya que creo que se le está dando un tratamiento diferente, para un nuevo público y dirigido en parte a generaciones más jóvenes que aquellas que trataron el franquismo desde los últimos años de la vida del caudillo hasta los primeros años de la democracia. El peso de la historia política que estos directores afrontan es el de la historia actual, los gobiernos son democráticos y por lo tanto la crítica política deja de tener un peso específico igual al que tenía durante la dictadura. La crítica política se manifiesta a través de la crítica social, sin dejar por ello de expresar una tendencia ideológica. La reflexión sobre la historia es dejada al público como veremos más adelante. Una obra de arte como es *Cría Cuervos (1975)*, metáfora del periplo franquista como vamos a ver, perdería gran parte de su valor si se hubiese hecho en los noventa u hoy día, de hecho no creo que Carlos Saura la hubiese hecho de la misma forma en nuestros días.

Cría Cuervos cuenta la historia de Ana, o mejor dicho las memorias de Ana. Las memorias de una mujer de unos 27 años desde un futuro que se sitúa en 1995. Ana cuenta la historia de un verano justo después de la muerte de su padre donde se entrelazan evocaciones de su madre muerta y de la vida de sufrimiento que soporta junto a su marido. De ahí que la historia sea un devenir de flashbacks y flashforwards muchas veces mezclados entre sí dentro de los recuerdos de Ana. Y es que, como escribió Gilles Deleuze en relación al funcionamiento de la memoria: “The past is not to be confused with the mental existence of recollection-images which actualize it in us” (Deleuze 1989, 98)

Ana sin embargo parece confundirlo, su pasado es ése que ella recuerda en imágenes que se suceden con un orden que para ella tiene sentido, así vemos que al comienzo de la película tras el descubrimiento de su padre muerto, Ana aparece en la cocina donde su

madre la riñe por estar levantada tan tarde. Poco después descubrimos que su madre estaba muerta, y según lo recuerda Ana es justo a la mañana siguiente cuando Rosa, la criada, está peinando y arreglando a Ana y a sus dos hermanas y su tía les da las instrucciones para el último adiós a su difunto padre. Evidentemente, si seguimos el hilo conductor de los pensamientos de Ana, sería imposible que todo se hubiese desarrollado tan rápido, ya que Ana ni siquiera ha avisado a nadie antes de irse a dormir de la muerte de su padre o de la amante de éste que vio salir justo antes de avistar el cadáver. Está claro que este hilo conductor no coincide con el orden cronológico. Desde ese momento el espectador puede deducir que la película va a estar basada en la recolección de imágenes, en los recuerdos de Ana tal y como ella los ordena en su mente. Esto se confirmará poco después cuando Ana ya de mujer, aparece en pantalla interpretada por Geraldine Chaplin. Estas imágenes nos pintaran el retrato de una clásica familia militar franquista, con un padre autoritario y mujeriego y una madre abandonada en el hogar al cuidado de sus hijas y que debilitada y enferma muere dejando a sus hijas al cuidado de su padre. Éste sin embargo muere también mientras hacía el amor con una de sus amantes y las tres niñas quedan al cuidado de la estricta y fría tía Paulina. A partir de ahí, Ana, a su manera, nos cuenta el recuerdo de ese verano.

La película se puede interpretar alegóricamente como una visión de los últimos años de la dictadura. El mismo Saura da pie a ello cuando en una entrevista con Ángel S. Harguindey comenta:

… la verdad es que no me preocupa demasiado el que me digan que hago un cine metafórico, parabólico o hiperbólico. Me da igual. Lo que sí es verdad es que las peculiares condiciones de nuestro país, las dificultades prácticamente insalvables de contar las cosas directamente, a un primer nivel como dicen los franceses, nos ha, o me han, obligado a buscar otros sistemas de narración más indirectos y naturalmente, como resultado de tener que dar la vuelta para contar lo que se quiere contar, pues surgen dobles o terceras intenciones, que a mi juicio en mi caso, me han servido para estrujarme la cabeza en una gimnasia mental que me ha sido bastante útil. (Saura 121)

Así no sería difícil asociar a Anselmo, el padre de Ana, con Franco. Anselmo es un militar autoritario que traiciona a su mujer Ana que representaría a España, una España frustrada y en decadencia que tendría su renovación en la pequeña Ana, la juventud que no se somete a la autoridad del caudillo y que incluso planea su muerte (que a pesar de ello, viene por causas naturales). “Aunque la película se concibió en 1974 y fue rodada en 1975, con Franco todavía vivo, Saura estaba convencido cuando la hizo de que ‘el franquismo estaba muerto antes de la muerte de Franco’”(Hopewell 248).

Podemos ver entonces que Saura no tiene claro el futuro de España, de hecho, la sustituta de los difuntos padres (la tía Paulina) es una mezcla de un carácter autoritario cercano a lo militar, como lo demuestra su personalidad y su relación con Nicolás (claro que Nicolás ha sido traicionado por “Franco-Anselmo” también) y de algún modo cercana al pueblo español, ya que es la hermana de Ana-madre. Pero si poco sabemos del futuro inmediato, menos nos enseña Saura de un supuesto futuro veinte años después, del cual sólo podemos ver la casi inexpresiva cara de Ana-hija en un decorado y vestuario

monótono, grisáceo, que parece decirnos que Saura no es capaz de ver todavía una España distinta en los años noventa. Tanto es así que Ana-hija en el futuro y Ana-madre están interpretadas como ya dijimos por la misma actriz.

El resto de los personajes secundarios podrían ser interpretados dentro de este encuadre sin problema alguno: las hermanas de Ana, como una juventud conformista; la abuela como una generación que cansada de esperar un cambio ya no tiene ninguna ilusión; Rosa la criada y Amelia, la mujer de Nicolás, amante de Anselmo representan a dos capas de la sociedad que han estado al lado del poder sin compartir realmente su política. Por lo tanto, el fin de Anselmo abre las puertas a la destrucción. Rosa no deja de criticar la actitud de Anselmo una vez que ha muerto, ayudando a destruir su imagen, aunque cuando estaba vivo lo complaciera sin queja aparente. Amelia vive en un proceso de destrucción de uno de los valores intocables de las ideas franquistas, el matrimonio. Esto nos lleva a deducir que el origen de la destrucción no es otro que Anselmo. Directa o indirectamente Anselmo crea destrucción, provoca sentimientos de ese tipo tanto a su favor como en su contra (destrucción de su matrimonio, el matrimonio de su amigo Nicolás, su esposa, su madre y como no su propia destrucción), confirmando así las palabras de Carlos Saura: "*Cría Cuervos* es un film sobre ese proceso, proceso de destrucción y de muerte" (125).

A todo esto, hay que recordar que lo que aparece en la película no es otra cosa que la *huella* impregnada en la memoria de Ana. Es el recuerdo veinte años después. No es más que una mezcla de las capas a las que hace referencia Deleuze.

Time simultaneously makes the present pass and preserves the past in itself. There are therefore, already, two possible time-images, one grounded in the past, the other in the present. Each is complex and is valid for time as a whole. (Deleuze 1989, 98)

Esto nos lleva a lo que Deleuze llama *cronosignos*. De las dos categorías en las que los divide a nosotros nos interesa la concerniente al orden del tiempo, la cual podemos aplicar perfectamente al montaje de la película. Como observa Ronald Bogue:

Deleuze divides [the chronosigns] into two categories –those that concern the *order of time*, and those that concern *time as series*. The chronosigns of the order of time make visible either coexisting "sheets of the past" or mutually exclusive simultaneous "points of the present." (6)

En la película Saura utiliza los recuerdos de Ana como capas en los que se almacenan recuerdos del pasado y mediante un montaje continuo muchas veces engarza momentos temporalmente espaciados, pero unidos por una asociación producida por la psiquis de Ana. Una psiquis alterada por los hechos traumáticos ocurridos durante su infancia, que ni siquiera en el presente acaba de comprender, pero que a nivel metafórico no dejan lugar a dudas sobre qué es lo que ha producido esos trastornos en la memoria de la protagonista: es la traducción del legado franquista almacenado en los ciudadanos españoles representado en la película por el legado de Anselmo. Un legado que se ha ido transmitiendo de generación en generación, debilitándose, pero sin ninguna duda

alcanzando incluso a generaciones que ni siquiera habían nacido antes de la muerte del dictador, es la *huella psicológica* presente en España. Como dice Hopewell, "La tesis política planteada por Saura en esta película es que el franquismo, en calidad de régimen político, desaparecería, como desaparecieron los padres de la protagonista, pero sus legados psicológicos no" (249).

Estos legados psicológicos conforman la *huella* del franquismo, que podemos ver en el cine de los años subsiguientes, los años de la transición y sin duda alguna los años noventa y hasta nuestros días. Aunque el cine de los noventa sobre todo haya sido visto desde algunos sectores como un cine nuevo sin resquicios del pasado, la herencia psicológica sigue presente en mayor o menor grado en muchos de los directores que hemos mencionado anteriormente. La excepción más evidente entre todos ellos la presenta sin duda Alejandro Amenábar, por otra parte el más joven y por sus antecedentes familiares el más alejado del ambiente enrarecido que vivió España hasta 1975.

El resto de los directores en mayor o menor medida ha dejado entrever ese legado psicológico de una u otra manera desde los puntos de vista más dispares que se pudieran imaginar y cada uno con una fuerza personal que es lo que les ha otorgado el merecido nivel que han alcanzado. Voy a centrarme en tres directores que probablemente no tienen mucho en común excepto que realizaron películas fundamentales para la filmografía española durante los años noventa. Estos son Álex de la Iglesia, Benito Zambrano y por último Imanol Uribe, que aunque técnicamente no pertenece a la misma generación que los dos anteriores, hace un cine muy en concordancia con el cine hecho en España durante los últimos años. Mi elección de estos tres directores tan dispares es precisamente el demostrar ese legado psicológico en sus obras, que fuera de ser obras políticas en su base central no dejan de tener una lectura política con un origen de marca dictatorial. Al fin y al cabo, como dice Jameson en *The Political Unconscious*, la perspectiva política puede ser tomada como horizonte de todas las lecturas y todas las interpretaciones.

El caso de Álex de la Iglesia (Bilbao, 1965) es un caso muy particular. De la Iglesia demuestra que sin fuertes influencias políticas y con una pasión demostrada por el cine comercial y el mundo del cómic, todavía varias de sus obras nos muestran un fuerte influjo a la hora de reconocer el legado imborrable de los años franquistas. La parodia, la ironía y la frivolidad con la que lo representa se combinan dentro de una estética que podríamos encuadrar dentro del camp en varias ocasiones. Su ópera prima, *Acción Mutante* (1992) es una obra que básicamente inaugura el género de la ciencia ficción en España. En ella, un grupo terrorista de mutantes que actúa contra la "gente guapa," secuestra a la hija de un empresario, Orujo, por la que piden un rescate. Ésta sufre del síndrome de Estocolmo y acaba enamorándose del líder de la banda terrorista.

Las imágenes dejan claro que la estética del grupo terrorista sigue al modelo de ETA. La televisión muestra el logotipo y la foto típica de los telediarios de los años ochenta en España que mostraban este tipo de fotografías normalmente remitidas por la banda al diario Egin. También el modus operandi de Acción Mutante, es una parodia de los métodos etarras, es decir, el rapto de empresarios o familiares de empresarios para pedir

un rescate por ellos. ETA, como sabemos se creó para conseguir la independencia del pueblo vasco y combatir la política antinacionalista que creó Franco prohibiendo todas las expresiones del nacionalismo vasco, incluyendo la bandera vasca, el uso del euskera en público y su enseñanza en las escuelas o incluso el bautizo de bebés con nombres vascos entre otras cosas. Estamos ante una clara metáfora del País Vasco, dónde la policía (influida poderosamente en su estética, junto con los decorados y localizaciones de exterior sin lugar, a dudas por una de las estrellas del cómic de culto de ciencia ficción británico publicado por 2000 AD, Judge Dredd) actúa con una violencia inusitada no sólo contra los terroristas sino también contra la población (es de mencionar que una de las actuaciones de la policía está dirigida contra un joven que intenta realizar un graffiti en la pared. Las pintadas reivindicativas son una de las tácticas usadas por ETA y grupos afines juveniles como Jarrai y Haika para amenazas o captación de adeptos). Esta policía, pese a que en la película nunca se menciona el nombre del país (o planeta) donde actúan se asocia rápidamente con la policía española gracias a las hombreras rojas y gualdas en los uniformes, lo cual no deja de ser significativo, ya que no es una representación de la *ertzaintza*, que no asumiría competencias plenas hasta los años ochenta, sino una referencia a la policía nacional y sus métodos usados durante el franquismo.

Entre los terroristas cabe mencionar por su especial interés en este trabajo a dos de ellos, por un lado el líder Ramón Yarritu, interpretado por Antonio Resines, al que por ser el líder le corresponde un nombre vasco y por lo tanto resonante del movimiento abertzale y por otro lado José Montero "El Chepa" (Ion Gabella) el terrorista que representa la "pesadilla" de Franco, un "enano jorobado, judío, masón, comunista y presuntamente homosexual", lo que nos lleva al contubernio judeo-masónico-izquierdista que según el caudillo era el responsable de todos los males que azotaban España en aquella época.

La hija del empresario Orujo, su prometido y el ambiente que rodea a todos ellos, es retratado como una jet-set asociada al sector más conservador de la sociedad española y el hecho de que los periódicos que se hacen eco del secuestro sean El Caso, El Mundo y sobre todo ABC (cuando normalmente en las películas de Álex de la Iglesia el periódico usado es El País y utiliza el ABC sólo para un determinado tipo de personaje) lleva a todos ellos a una imagen muy cercana al entorno franquista.

Le siguen a esta película *El Día de la Bestia* (1995), el encargo para llevar a la pantalla la novela de Barry Gifford *59º and Raining: The Story of Perdita Durango* (1997) y *Muertos de Risa* (1999). *Perdita Durango* fue una adaptación de una novela extranjera y con producción americana donde de la Iglesia decide no reflejar la psicología española. En *El Día de la Bestia* y *Muertos de Risa* volvemos a encontrar numerosas referencias a todo el entramado de la huella dictatorial. En la primera, sin ir más lejos el grupo "Limpia Madrid", reencarnación del mal, está formado por unos personajes de clase aparentemente media alta que hacen reverberar ecos del fascismo como la violencia racial y social. Su caracterización, "con el pelo engominado y sus ropas tradicionales, recuerda al espectador que los rastros de lo franquista no han desaparecido, simplemente se han instalado en la lógica de la nueva sociedad de consumo" (Martín-Cabrera, 89). De la segunda podemos decir que es un acceso constante a esta *huella*, ya que la historia comienza en la época franquista y avanza prácticamente hasta principios de los noventa.

En *La Comunidad* (2000), Álex de la Iglesia recurre a un cine en el que predominan los interiores. Al igual que Saura en *Cría Cuervos*, los exteriores representan un universo diferente. En esta última, Ana-hija sólo recuerda dos salidas de la casa, la segunda representa el final de sus memorias, el final del verano y de la película. La primera, que relata un día en el que toda la familia va a visitar a Nicolás y Amelia a la casa de campo de estos, representa un recuerdo alegórico más elaborado. Ana-mujer aparece ante la cámara como otras veces y dice:

De las cosas que recuerdo con agrado, pocas pueden compararse con aquel fin de semana. El caso es que no encuentro razones que expliquen el porqué…; no sé, me sentía libre, nueva, distinta… Hay imágenes que permanecen en nosotros con misteriosa persistencia." (Saura 74)

Resulta extraño que uno de los recuerdos más agradables de Ana incluya la prueba más fehaciente de la traición de su padre, ya que Anselmo y Amelia son pillados in fraganti por la pequeña cuando su madre, sospechando de su marido, la manda a buscarlos para intentar interrumpir la intimidad entre los dos. También resulta llamativo que la niña cuando encuentra a los amantes besándose apasionadamente observe la situación sin una actitud sorpresiva, más bien con interés o curiosidad.
La juventud española comprometida conocía la situación político-social de España, pero era realmente difícil observar el panorama desde el interior. La salida de la casa, el entorno y habitáculo primordial de Ana-madre, que como mencioné anteriormente podía ser asociada con España, permite una observación más objetiva de la situación en la que se encontraba el país. Es decir, la propia salida de la casa haría referencia a la visión que sobre el franquismo se podía formar cualquier persona que lo observara desde fuera del país.

En el largo de Álex de la Iglesia una comunidad de vecinos vigila constantemente a un anciano para apoderarse de los 300 millones de pesetas que ganó años atrás en una quiniela de fútbol, pero resulta que cuando el pobre viejo aparece muerto en su apartamento, la que descubre el dinero no es alguien dentro de la comunidad sino una corredora de pisos que consiguió el trabajo gracias a una empresa de trabajo temporal y que de buenas a primeras se convierte en millonaria. A partir de aquí su vida se convierte en una película de horror.

La comunidad de vecinos que habita ese edificio un poco siniestro de Madrid representa una micro sociedad estancada en una idea/ideología del pasado, una obsesión que los ha transformado a todos en auténticos monstruos sin escrúpulos. Muchas de estas figuras se hacen eco del periodo franquista y configuran un endriago de la época fascista.

El trabajo de vestuario realizado por Francisco Delgado, que fue nominado para los Goya, nos delinea unos personajes muy fieles a su idiosincrasia. En la fiesta que Oswaldo (Roberto Perdomo) organiza para toda la comunidad el vestuario los sitúa a todos atrapados en un pasado relacionado con su idea/ideología. Cuando aparece por primera vez, el polo que viste el administrador Emilio (Emilio Gutiérrez Caba) con la bandera de España en el cuello lo define automáticamente como cercano al entorno derechista más

aferrado, y debemos recordar que él es el líder aceptado por todos, aunque también tenga sus detractores a sus espaldas, encabezados por Castro (Sancho Gracia) y Ramona (Terele Pávez). Estos dos, son de nuevo personajes violentos del mismo arquetipo de los que hemos ido describiendo en anteriores películas de Álex de la Iglesia. Son también dos personajes con una idea fija y una obsesión por conseguir el dinero por el que han estado esperando tantos años. Es esta obsesión la que se impone al resto de sus sentimientos. Castro repudia a su mujer, olvidando incluso su canción favorita que se escucha en la fiesta (de nuevo otro elemento que nos establece temporalmente en la dictadura, ya que la fiesta es un guateque, un tipo de fiesta que sólo existe ahora como motivo retro). Además, la tensión sexual que podría existir entre Ramona y Castro nunca es alcanzada y de hecho esta tensión es deshecha por la propia Ramona cuando dispara a Castro en el tejado del edificio, en una especie de desquite provocado por la obcecación hacia el dinero y quizás el que el propio Castro anteponga el dinero a todo lo demás incluido ella. A partir de entonces es Ramona la que, actuando como los buitres a los que hacía referencia la televisión cuando Julia y su marido se encuentran en el apartamento al principio de la película, toma los mandos de la persecución con un salto a lo Laurence Fishbourne/ Keanu Reeves entre los tejados de los edificios madrileños al más puro estilo *The Matrix*.

Castro, en su papel, incluso tiene una frase que es muy apropiada para un personaje anclado dentro del fascismo español de posguerra. Al comienzo de la persecución final por los tejados del edificio en un intento de facilitar la huida de Julia, Charly, en su uniforme de "Darth Vader" se enfrenta a los propietarios que la persiguen, encabezados por Castro, diciéndoles: "¡Demasiado tarde! La princesa ha huido, ¡la revolución triunfará! ¡Viva la *República*!" a lo que Oswaldo responde con un puñetazo que tira al suelo al pobre Charly. En el siguiente plano mientras Oswaldo y Castro lo patean, este último le grita "¡República, qué cojones de República!" Castro destruye al "representante de la (Segunda) República" que quiere hacer frente a su autocracia.

Esta forma de gobierno impuesta se muestra en esencia débil en sus cimientos ya que está construida por la fuerza, sin un consentimiento mayoritario y sin libertades. Desde este punto sólo funciona entonces cuando el orden estricto se mantiene sin cambios, bajo el mayor conservadurismo posible, sin posibles vías de escape o aperturismo. La comunidad de vecinos funciona así, dentro de un entorno que se mantiene igual año tras año, que no evoluciona y que ante cualquier intento de sublevación corta por lo sano sin contemplaciones, como fue el caso del arquitecto que vivía en el apartamento que ocupa Julia. Su negación a seguir las reglas de la comunidad le costó la vida.
Para la comunidad el exterior es inhóspito, temible, inaudito. Para Julia el exterior es la salvación una vez ha encontrado el secreto de la comunidad, pero nadie la va a ayudar desde fuera, su única ayuda solo puede venir desde dentro de la comunidad y esta ayuda la representa Charly. Los exteriores se presentan siempre bajo la lluvia, es decir una vez que se ha entrado en la comunidad no se puede salir a la calle, no se puede escapar de ella. Cuando la vía de escape es descubierta, el sol vuelve a brillar en el exterior, siendo de hecho la primera vez que vemos al grupo que conforman la comunidad fuera de su hábitat. Ahí, el círculo se rompe y la comunidad se descompone. Su líder ha muerto y todo el orden se ha alterado creándose de ese modo un cisma jerárquico que los destruirá

finalmente a todos en el clímax de la película. Los miembros de la comunidad dejan de ser un conjunto unido, cada uno busca su presa sin pensar en los demás. Así caen uno tras otro, Oswaldo, Castro, Ramona y por último el resto, aniquilándose los unos a los otros por un dinero que no existe bajo un instinto inhumano, animal, intensificado por los efectos de sonido no diegético en los que se escuchan gruñidos de cerdo en la disputa por la maleta que quitan de los brazos de Ramona que, inerte, es dejada de lado.

Hasta aquí hemos visto un cine nuevo cargado de influencias que ayudan a su director a presentar un sentido metafórico, en realidad muy de autor, pero en una línea muy diferente a la que define este género, como los temas tratados, el tempo utilizado y sobre todo el uso del humor. Cosa que le ha dado el reconocimiento general que se merece. El cine de Álex de la Iglesia es sin duda la culminación de una visión muy cinematográfica de la sociedad española sin llegar a ser cine social, debido a que su intención no se queda en la muestra de los problemas de esta, sino que está cargado también de ideología política que se nos muestra en un papel secundario. Su tendencia a la mezcla no se lo permite y sus películas se convierten en collages de diferentes géneros en los que predomina sin duda la comedia, y en los que estos problemas, fobias, costumbres, política y conducta de la sociedad son filtrados para acabar en películas que son inclasificables dentro de un género preciso tal y como los conocemos.
Nos encontramos con un caso totalmente opuesto en el cine de Benito Zambrano. El director sevillano hace un cine directo, sin motivos superfluos, muy cercano a los sentimientos y a las circunstancias actuales de la sociedad. Es un claro ejemplo de lo que se conoce como cine social.

Solas (1999) relata la historia de dos mujeres, madre e hija, que comparten en la gran ciudad varios días mientras que el abusivo marido y padre se recupera en un hospital de lo que parece haber sido un infarto. Durante estos días Rosa (María Galiana), la madre de María (Ana Fernández) se enfrenta a la vida en una ciudad que le es ajena. Rosa ha vivido toda su vida en el pueblo, anclada en las costumbres del pasado, presa de la institución matrimonial, aceptando a un marido abusivo que ejerce de dictador en una tradición que le da el poder absoluto sobre ella que, al no conocer otra vida diferente se ve resignada a acatar su destino. De nuevo la figura del padre de familia déspota en alusión a Franco se repite al igual que en *Cría Cuervos*. En los suburbios de Sevilla, Rosa conoce a Emilio un hombre retirado viudo que vive con su perro Aquiles en el mismo bloque de apartamentos que María. Rosa y Emilio establecen una relación de vecinos que en los pocos días que Rosa permanece con su hija crece, visiblemente por parte de Emilio, hacia algo más que simple afecto. Rosa por su parte, impedida por sus creencias en la sociedad en la que ha crecido, se auto impone la manutención de su estatus. María por su parte se encuentra con un embarazo indeseado a los 35 años de edad. El padre del bebé es un camionero que no está interesado en María y que rechaza la posibilidad de criar al bebé. María con problemas económicos y con problemas con la bebida reúne las fuerzas necesarias para abandonar a su novio, pero todavía tiene que afrontar un aborto por sí sola, ya que su madre no sabe nada del asunto. Cuando su padre se recupera y vuelve al campo acompañado de su mujer, Emilio se queda muy triste con la esperanza de volver a ver a Rosa algún día, pero sin saber que precisamente Rosa será el enlace entre él y María que iniciaran una nueva vida totalmente inesperada.

Como dije antes el cine de Zambrano es directo, no hace uso de demasiadas metáforas o referencias a otras obras. De todas formas la *huella psicológica* sigue presente. Rosa vive con su marido en una dictadura social, anclada en el pasado, la cual todos relacionamos con las costumbres mantenidas mayormente en los pueblos durante el franquismo. Pero la otra vuelta de tuerca la da Benito Zambrano al final del largometraje con una visión nueva de la vuelta al campo. Las películas cercanas al franquismo representaron, cuando la emigración hacia las grandes ciudades era un hecho masivo, los peligros de la ciudad para la gente que no pertenecía a ella y como la vuelta al campo y al pueblo representaba la solución de sus problemas y el lugar de redención, como en la emblemática *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), donde una familia entera prueba suerte en la ciudad para acabar resignándose con la vuelta al pueblo haciendo una apología de la vida rural. Años más tarde pero claramente con otra intención, Pedro Almodóvar utilizará el mismo motivo en películas como *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1983). Benito Zambrano sin embargo rehuye de esta apología y el pueblo aparece en principio como el guardián de las tradiciones, el celador de las costumbres, en definitiva el censor de cualquier cambio hacia una vida mejor y con más libertades. De hecho, Rosa muere en el pueblo y es enterrada junto a su marido, en una prisión creada por la única vida que ha conocido, una vida bajo la tiranía. Esto último es lo que Benito Zambrano rechaza de manera fulminante con el final de Rosa. Como parece indicar su última aparición en un plano medio corto sentada en su butaca, Rosa muere esbozando una leve sonrisa de paz y sosiego habiendo conseguido retomar el cariño de su hija y augurar un futuro feliz para ella, aceptando esto como su único triunfo ante la imposibilidad de poder volverse a reunir con ella y con Emilio.

Además, para dejar claro que su postura no es de rechazo al pueblo o al campo, sino más bien a la tiranía y lo que ella representaba, deja abierta la posibilidad para María y Emilio de la vuelta a la casa de los padres, pero esta vez no por obligación o redención, sino con la oportunidad y la independencia para probar algo distinto. La salvación no está entonces ni en la ciudad ni en el pueblo, la salvación reside en la libertad.

Esta *huella psicológica* de la que he estado hablando en las películas de Álex de la Iglesia y Benito Zambrano prueba que no existe una falta de implicación política de los directores en el tema de la dictadura. Simplemente estas producciones no entran dentro de ese grupo determinado. No es un cine con un objetivo político lo que estamos viendo, ya no se lucha directamente o indirectamente contra un gobierno opresor no elegido democráticamente. No existe entonces la necesidad social de hacer frente a los fantasmas del pasado. Sin embargo, los directores de esta generación nos muestran esa marca profunda que existe en la sociedad y que, muy a menudo, aparece en la pantalla al igual que en la vida de la mayoría de los españoles y que sin duda tiene trazas políticas. Y esta forma de representarla, es decir, de una forma indirecta, referencial a la propia huella psicológica y no a la causa de ésta, se produce porque es precisamente la manera en la que se encuentra dentro del ciudadano español. Así es como se ocasiona y analizándola es como se puede ser consciente de ella. Y eso es precisamente de lo que estos directores son conscientes, de esa *huella* que permanece en la sociedad española y de cuál es su origen, cosa que por otro lado parte de la sociedad en España parece empezar a olvidar.

Y no son sólo los directores de esta generación los que introducen estas marcas en sus largometrajes sin dejar de contar una historia de uno u otro tipo. En nuestro último análisis vamos a ver *Días Contados* (Imanol Uribe, 1994). El director vasco es un claro ejemplo de evolución política cinematográfica. Su primer largo fue *El Proceso de Burgos* (1979), documental con entrevistas donde aparecen entrevistas con los acusados de dicho proceso. A ésta le sigue *La Fuga de Segovia* (1981) sobre la evasión de presos políticos vascos de la cárcel de Segovia durante los últimos años de la dictadura franquista y *La Muerte de Mikel* (1984) en la que la muerte de un farmacéutico gay perteneciente a un partido abertzale es aprovechada como propaganda política. Desde aquí Uribe se embarca en un periplo que dura una década en la que la realidad política vasca no es el centro de sus películas, hasta que llegamos a *Días Contados*, donde el protagonista Antonio (Carmelo Gómez) es un miembro del comando Madrid que prepara junto a otros dos miembros de ETA un ataque a una comisaría de policía en la capital. Hasta aquí llega el entorno político del argumento, ya que éste gira en torno a la relación amorosa que se establece entre Antonio y Charo (Ruth Gabriel) una prostituta yonqui vecina de Antonio, que se enfrenta a problemas con su marido, recién salido de la cárcel y su chulo Lisardo, interpretado de manera magistral por Javier Bardem. La película recibió muchas críticas por parte del ambiente abertzale debido a la caracterización de Antonio, la que tachaban de irreal para un miembro de ETA entre otras cosas, pero como decía Mirito Torreiro en su artículo de El País, "A nadie se le ocurriría, por poner un ejemplo, reprochar a Hitchcock la forma tan poco realista como muestra las actividades de los espías soviéticos en *Con la Muerte en los Talones*." En *Días Contados* Imanol Uribe cuenta una historia en la que la condición de terrorista etarra de Antonio no cuenta con un peso específico para la historia de amor que desarrolla la trama de la película y por lo tanto su identificación con la realidad no debería de ser centro de ninguna crítica, aunque después de todo ¿quién dice que un terrorista de ETA no se pueda enamorar de una yonqui prostituta?

Lo que sí nos interesa en esta película es de nuevo la *huella* del franquismo. De hecho, mediante la representación de un etarra con sentimientos humanos de alguna manera nos acerca a la formación de ETA y su lucha contra el franquismo. Recordemos que no fue hasta la III Asamblea en 1964 cuando se tomó la decisión de que la lucha armada sería el mejor modo de conseguir los fines propuestos y no fue hasta 1968 cuando la banda armada reivindicó su primer asesinato. Más tarde esto se refrendaría en la IV y V Asamblea. Tanto es así que durante la VI Asamblea (1970) se produce un proceso separatista interno en el cual al tratar de convertir a ETA en el partido de los trabajadores vascos y […] "el intento fracasa. Fracasa paralelamente al crecimiento e implantación de ETA-V, a quien ETA-VI desprecia olímpicamente, considerándola como un pequeño reducto nacionalista militarista, sin concederle ningún tipo de posibilidades de futuro. Pocos años después, sin embargo, ETA-V o "los milis" serán ETA, a secas." (Garmendia 380)

Es de reseñar que una película en la que el protagonista es un miembro activo de ETA, deje de un lado la política. No hay referencias directas a ideologías o nacionalismos, aunque el simple hecho de que ETA sea la organización terrorista a la cual pertenece Antonio crea ya una clara referencia a los fantasmas del pasado. Esto se intensifica con el

papel desempeñado por Karra Elejalde, interpretando al comisario de policía Rafa, un personaje que destapa el lado más oscuro del franquismo en un policía corrupto, racista y vengativo que se presenta como el papel que más asusta en la película, ya que no muestra nada más que su carácter autoritario y vengativo. Un papel que hemos visto repetido una y otra vez basado tristemente en representantes de la autoridad durante el régimen franquista.

Por último, habría que destacar el proceso de "exotización" nacional que revierte en la historia de amor entre Antonio y Charo. La relación entre los dos personajes se desarrolla en términos platónicos a pesar del carácter libertino y desenfrenado de ésta última y el frío y solitario del primero. El clímax de la historia alcanza cotas sorprendentes mediante la idealización del encuentro amoroso. Charo requiere que Antonio la lleve a Granada para hacer por primera vez el amor con él y éste último (¡terrorista perseguido que acaba de cometer un crimen!) accede a su petición. La pasión española en su máximo exponente es traída a escena con el viaje hacia el sur, el escape de los suburbios de la gran urbe hacia un territorio con extravagancia natural, atardeceres con vistas de la Alhambra, el exotismo árabe de una ciudad andaluza, el misterio español. Toda esta especie de redención y la huida de la ciudad, que como ya hemos visto en el análisis de *Solas*, en las películas franquistas representaban la solución a los problemas que acosaban a los españoles en las grandes ciudades, es destruida por Imanol Uribe. El director vasco desencadena una caída libre para ambos cuando el amor entre Antonio y Charo deja de ser platónico e idealista para pasar a ser crudo y realista con el descubrimiento de la verdadera identidad de Antonio en las noticias. A partir de aquí se puede ver como la realidad con la que se nos ha querido engañar se desmorona en su base despótica y acabará con la destrucción de ambos.

Incluso una película como *Días Contados*, de la que Imanol Uribe nos dice explícitamente que su intención siempre fue el contar una historia de amor, la *huella* del franquismo vuelve a hacer su aparición. La fuerte influencia de ésta se deja notar en aspectos tanto sociológicos como ideológicos. La construcción de los personajes y la puesta en escena de por sí nos sitúa en un ámbito ideológico que en cierta medida es compartido por los tres directores de los que hemos analizado obras en este trabajo y a la vez el encuadre social es relativamente parecido, variando sin mucho margen entre la clase media baja en la mayoría de los casos. En todas ellas, los protagonistas asumen unos papeles que nos hacen descubrir la fuerza de la *huella* mencionada, muchas veces por su oposición, otras por su asociación y en algunos casos menos relevantes incluso por la ignorancia de ésta. En cualquier caso ésta es la visión actual de un grupo nutrido de directores que reflejan la sociedad española con todos sus problemas y defectos, y que ellos se encargan de trasladar a la pantalla, desarrollándolos con un punto de vista personal cada uno de ellos.

En este desarrollo hemos visto como la sociedad española mantiene una marca todavía visible del periodo que asoló España bajo la dictadura franquista y sus efectos inmediatos en la sociedad. Una *huella psicológica* apreciable no solo en la sociedad, sino también en las artes, como en el cine español, o cualquier otro aspecto de la vida en España. Muchas de estas huellas son estereotipos formados a los que ya no se les busca un origen, pero

que un mínimo análisis los sitúa dentro del imaginario franquista que todavía persigue a la población española allá donde vaya y del cual muchos directores y guionistas que trabajan hoy en día en España mantienen una conciencia necesaria para que no se olvide. Sin duda el imaginario ideológico de estos directores se aleja del sector franquista, pero sin alusiones directas al sector político se convierten en armas necesarias para comprender una época terrible que asoló España no mucho tiempo atrás.

Notas

En el artículo "History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period" recogido en *Dismembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Trasition to Democracy*, Jo Labanyi hace una distinción de como ver los fantasmas del pasado según Freud, que resulta en una negación del pasado a través de la melancolía y el duelo, y el hecho de aceptar el pasado como pasado desde una perspectiva influida por Derrida reconociendo la historia y permitiéndonos de ese modo vivir con restos de ésta.

De hecho, de las siete películas que Pedro Almodóvar dirigió en los años 80, sólo *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios,* 1988 eso sí, con 3.344.840 espectadores, superó el millón.

Para ver un análisis más detallado del impacto de la Ley Miró en España me remito al libro de Nuria Triana-Toribio, *Spanish National Cinema*, pp. 111-132.

Torrente 2: Misión en Marbella (2001); *La Gran Aventura de Mortadelo y Filemón* (2003); *Torrente 3: El Protector* (2005).

Se sabe que Saura estuvo bastante influenciado por el psicoanálisis, así, el hecho de que Ana (mujer) y su propia madre estén interpretadas por la misma actriz podrían traer preguntas como ¿ha superado Ana la fase del espejo antes de la muerte de su madre? o algo un poco más arriesgado, ya que Saura en ciertos aspectos parece estar de acuerdo con la teoría psicoanalítica ¿es esta visión de Saura una muestra del Anti-Edipo de Deleuze y Guattari, en un intento de derrocar la supremacía paternal y en un paso más allá, el orden occidental establecido y representado en este caso por la dictadura franquista?

Nacido en Santiago de Chile en 1972 de padre chileno y madre española emigrada durante la Guerra Civil, su familia no se trasladaría a España hasta finales de 1973, previendo los hechos que se desencadenarían tras el casi anticipado asesinato del presidente electo Salvador Allende.

Para un análisis detallado sobre el camp en España ver el libro de Alejandro Yarza, Un Caníbal en Madrid: la Sensibilidad Camp y el Reciclaje de la Historia en el Cine de Pedro Almodóvar. Para una visión más general el capítulo "Uses of Camp" en *No Respect: Intellectuals and Popular Culture* de Andrew Ross.

Judge Dredd fue creado por el escritor británico John Wagner y el dibujante español Carlos Ezquerro en 1977. Representa un futuro donde los Jueces tienen el poder policial, judicial y gubernamental en sus manos y la ventaja de poder administrar este poder en el momento y lugar del crimen sin tener que dar explicaciones a nadie y con el derecho a ejercer toda la violencia que estos crean necesaria.

En *La Comunidad* (2000), el marido de la segunda pareja que viene a ver el piso lleva bajo el brazo un ejemplar de ABC, denotando así tanto una ideología política de derechas y además un posible estatus económico más elevado que por ejemplo la primera pareja que visita el piso, la cual sale asustada cuando conocen el precio del apartamento. A Castro, lo vemos con La Voz de Galicia, otro periódico de corte conservador. Por otro lado los héroes de la película son partidarios de El País. Julia (Carmen Maura) lo lee en el bar donde conoce a Charly (Eduardo Antuña), y este último lo utiliza para buscar a Julia al final de la película, el mismo periódico en el que Alex de la Iglesia nos presenta la noticia del desenlace final.

La fiesta nos recuerda profundamente al clásico de terror *Rosemary's Baby* (*La Semilla del Diablo*). Alex de la Iglesia admite en un artículo publicado por Elsa Fernández-Santos que "Somos cocteleros que con mayor o menor inteligencia preparamos una nueva y refrescante bebida. Pero el ron y la ginebra ya existen." El director bilbaíno describe de manera excelente los ingredientes de sus guiones y las referencias a otras películas que suelen aparecer en sus trabajos.

Un documental en la televisión nos dice mientras Julia y su marido duermen en el apartamento: "El buitre, sepulturero de la naturaleza, devora a los muertos. Tan pronto como un buitre localiza a un animal muerto otros veinte descienden a compartir la presa. Un voraz chacal se une a ellos y el sombrío festín continua hasta que ya no queda más." Evidentemente el documental por sí mismo es el resumen de la película, con los vecinos en forma de buitres y Julia como la voraz chacal que se une a ellos.

En una reseña de *Habana Blues*, (2005) publicada en *El País* (16-03-2005) el director andaluz dice en la presentación de su última película: "Si mi película no tiene un componente político, no sería mía. Allá donde hay vida, hay un soporte político."

Tanto Álex de la Iglesia como Benito Zambrano nacieron en 1965.

Imanol Uribe nació en San Salvador, El Salvador en 1950. Aún así, es considerado y se considera un director vasco.

Hay que destacar que en la novela *Días Contados* del escritor malagueño Juan Madrid no se hace referencia en absoluto a ETA. El protagonista es fotógrafo de profesión.

En diversas entrevistas que aparecen en los extras de la edición comercializada en DVD.

Bibliografía

Almodóvar, Pedro. *¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto?* 1983. Cinevista, 1988.

Bogue, Ronald. *Deleuze on Cinema*. New York: Routledge, 2003.
Bordwell, David, and Noel Carroll. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.
Bordwell, David, and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 6th ed. New York: McGraw Hill, 2001.
de la Iglesia, Alex. *Acción Mutante*.1992. Substance Video, 2002.
—. *La Comunidad.* 2000. Lolafilms Home Entertainment; Studio Latino, 2000.
—. *El Dia De La Bestia*. 1995. Sogepaq, 1995.
—. *Muertos De Risa*.1999. Manga Films, 1999.
—. "Ojalá Alguien Hiciera una de Romanos." *El País*. 24 diciembre 1995.
—. *Perdita Durango*.1997. Sogepaq Video, 1998.
Deleuze, Gilles. *The Movement-Image*. Vol. 1. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
—. *The Time-Image*. Vol. 2. London: Athlone Press, 1989.
Erice, Víctor. *El Espíritu de la Colmena*. 1973. Optimum Releasing, 2003.
Fernández-Santos, Elsa. "Alex de la Iglesia y Carmen Maura Arrancan Ovaciones con las Miserias de La Comunidad." *El País*. 22 setiembre 2000.
Fesser, Javier.*El Milagro de P. Tinto*. 1998. *Diario El País*, 2003.
Garmendia, José María. *Historia de ETA.* San Sebastián: R&B Ediciones, 1996.
Heredero, Carlos F. *Espejo De Miradas: Entrevistas con Nuevos Directores del Cine Español de los Años Noventa*. Alcalá Henares: Fundación Colegio del Rey, 1997.
Hopewell, John. *El Cine español después de Franco, 1973-1988*. Madrid: Edicione Arquero, 1989.
Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981.
León de Aranoa, Fernando. *Barrio*.1996. Sogepaq Video, 1999.
Martín-Cabrera, Luis. "Nuevas Representaciones Culturales en la España Postolímpica: El día de la Bestia de Alex de la Iglesia." *Convergencias Hispánicas* (2001): 79-92.
Martín Patino, Basilio. *Nueve Cartas a Berta*.1966. Suevia Films, 2003.
McGee, Patrick. *Cinema, Theory, and Political Responsibility in Contemporary Culture*. New York: Cambridge University Press, 1997.
Moreiras Menor, Cristina. *Cultura Herida: Literatura y Cine en la España Democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2002.
Nieves Conde, Jose Antonio.*Surcos*.1951. Video Mercury Films, 2002.
Resina, Joan Ramon. *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Atlanta: Rodopi, 2000.
Rodríguez, María Pilar. *Mundos en Conflicto: Aproximaciones al Cine Vasco de los Noventa*. San Sebastián: Universidad de Deusto, 2002
Ross, Andrew. *No Respect: Intellectuals & Popular Culture*. New York: Routledge, 1989.
Saura, Carlos. *Cría Cuervos*. 1975. Interama, 1989.
—. *Cría Cuervos*. 2nd ed. Madrid: E. Querejeta, 1976.
Triana-Toribio, Nuria. *Spanish National Cinema*. London: Routledge, 2003.
Torreiro, Mirito. "Romeo y Julieta en los Infiernos." *El País*. 7 octubre 1994.
Uribe, Imanol. *El Proceso De Burgos*. 1979. Metrovideo, 1979.
Uribe, Imanol. *Días Contados*. 1994. Tanelorn Films. Distributed by New Yorker Video,

2000.
Yarza, Alejandro. *Un Caníbal En Madrid: la Sensibilidad Camp y el Reciclaje de la Historia en el Cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1999.
Zambrano, Benito. *Solas*. 1999. Quality Films. Noda Audio Visual distributor, 1999.