

Hacer visible el trauma: la invocación de la memoria en la producción documental desde los años setenta en España

Making Trauma Visible: The Plea of Memory in Documentary Production Since the Sixties in Spain

Laura Gómez Vaquero*

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

RESUMEN. Los traumas de la Guerra Civil y del franquismo han tenido una presencia desigual en los medios y han adoptado diferentes maneras de hacerse visibles en el cine y la televisión en España desde la década de los setenta. El «pacto del olvido», que siguió a la intensa labor de recuperación de un pasado traumático llevada a cabo durante la Transición democrática, guiaría desde entonces a una sociedad que miraba hacia el futuro en aras del desarrollo y la modernización de un país deseoso de pasar página. A lo largo de este texto, observamos el tipo de relaciones que algunos documentales realizados en plena Transición democrática establecieron con un pasado traumático en aras de su recuperación y reivindicación, así como de qué manera, tras un largo periodo de silencio, el trauma se hace visible desde finales de los años noventa a través de nuevas estrategias de rememoración que intentan exhumar las respuestas a preguntas largamente enterradas.

Palabras clave: trauma, memoria, documental, Guerra Civil Española, franquismo, Transición, melancolía, historia personal, historia familiar, distancia temporal, fantasmagoría.

ABSTRACT. The trauma of the Civil War and Franco's regime have an uneven presence in the media and have adopted different ways of making themselves visible in Spanish cinema and television since the Sixties. The 'pact to forget', which followed the intense work of recuperation of a traumatic past carried out during the democratic transition, would guide from then on a society that looked to the future in order to better and mo-

* LAURA GÓMEZ VAQUERO se encuentra finalizando su tesis sobre el documental de entrevista realizado durante la Transición democrática en España. Ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales y escrito artículos sobre cuestiones relacionadas con el cine y, en especial, el documental. Es miembro del Consejo de Redacción de *Secuencias. Revista de Historia del Cine* (UAM/Ocho y Medio) y del Comité asesor de Documenta Madrid (Festival Internacional de Documentales de Madrid). Acaba de publicar dos volúmenes titulados *Piedra, papel y tijera: collage y cine documental* –coordinado con Sonia García López– y *El espíritu de los caos. Representación y recepción de las imágenes durante el franquismo* editado junto a Daniel Sánchez Salas.

dernise a country eager to move on. Throughout this text we observe the sort of relationships that some documentaries, filmed in the middle of the democratic Transition, established with a traumatic past in hopes of recuperation and vindication. We also observe in what way, after a long period of silence, trauma makes itself visible at the end of the nineteen nineties through new strategies of remembrance which try to exhume the answers to questions buried long ago.

Keywords: Trauma, memory, documentary, Spanish Civil War, Franco's regime, transition, melancholy, personal history, temporary distance, phantasmagory.

«La lucha entre la memoria y el olvido es una constante en las sociedades que mantienen una relación traumática con su pasado»¹.

Durante los años setenta se emprende una labor de recuperación de un pasado que había permanecido oculto, pero cuyas consecuencias eran difíciles de negar. La búsqueda de aquellas voces que clamaban por volver a la esfera pública y de aquellos discursos que el régimen franquista había omitido y modificado para su autopromoción se hizo urgente ya desde comienzos de la década y fue una práctica habitual en los medios inmediatamente después de la muerte del Caudillo.

Sin embargo, en pocos años se pondría de manifiesto la necesidad de abandonar dicha empresa en aras del desarrollo y la modernización de un país deseoso de pasar página. La reivindicación de ciertos hechos y personajes históricos emprendida con entusiasmo poco antes daría paso entonces a un «pacto del olvido»² que guiaría desde finales de esa década a una sociedad que miraba hacia el futuro y que, así, se decide a romper con un pasado que no sólo comprendería los años de la República y de la Guerra Civil, sino también del franquismo.

No es hasta mediados de los años noventa que se retoma la tarea de visitar dicho tramo temporal, convirtiéndose ésta en una indagación de tipo casi arqueológico: para entonces, los rigores del (rápido) paso del tiempo habían situado en la distancia una época que parecía ser ya prehistórica. En este contexto, cualquier movimiento que supusiera una aproximación al pasado traumático del país parecía estar abocado bien a la evidencia de su propio fracaso, bien a constituirse en excepción.

A pesar de ello, algunos realizadores conseguirían su objetivo; eso sí, no exento de dificultades. Debido a esa etapa de sequía mnemónica entre los años ochenta y finales de los noventa, que borró y camufló gran parte de las huellas del pasado así como de cualquier otro tipo de experiencia previa similar, aquéllos que se adentraron en esta selva cuasi virgen –que, por otra parte, se hallaba situada en un nuevo contexto– tuvieron que optar por nuevas estrategias de rememoración. Como podríamos colegir de la última película realizada por el desaparecido Joaquín Jordá³, *Más allá del espejo* (2006), a estas alturas era

¹ José Ignacio ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista* (Barcelona, Anthropos, 2007), p. 31.

² Teresa M. VILARÓS, *El mono del desencanto* (Madrid, Siglo Veintiuno editores, 1998) encuentra ya activo dicho pacto a comienzos del posfranquismo; nosotros, sin embargo, creemos más adecuado trasladarlo a un par de años después (con la firma de los Pactos de la Moncloa en octubre de 1977), cuando el olvido pregonado por las altas instancias se hace verdaderamente efectivo e incluso afecta a las manifestaciones culturales alternativas y hasta subversivas.

³ La referencia a este realizador es todo menos casual; no obstante, su cine ha estado siempre interesado en investigar los modos en los que se construyen las identidades de manera alternativa a la ortodoxa.



Más allá del espejo
(Joaquín Jordá,
2006)

necesario encontrar nuevos modos de aprehender la realidad y de configurar la propia identidad que fueran útiles tanto en la inmersión de un pasado del que pocas trazas quedaban ya, como en la recuperación de una memoria directa que parecía escaparse por momentos.

En cierto sentido, esta circunstancia vuelve más difícil la tarea, ya de por sí complicada, de hacer visible el trauma. Éste consiste en «algo no asimilado, una experiencia no integrada en la economía psíquica de un sujeto» y, por tanto, remite a «un hecho que *no deja rastros visibles*»⁴. Como ocurre con la muerte, el trauma basa parte de su poder e influjo en no poder ser «capturado» y, por tanto, en su irrepresentabilidad; lo que el sujeto es capaz de traducir mientras se encuentra secuestrado por el trauma es exclusivamente el producto de su rememoración: la repetición compulsiva de los efectos de la experiencia traumática (ya se trate de un acontecimiento que ha puesto en peligro su vida, ya de un suceso que ha amenazado su identidad propia). En este sentido, la utilización por parte de Jo Labanyi del término «ghost» en el siguiente fragmento sobre la relación del individuo (y de las sociedades) con un pasado traumático es del todo pertinente:

«Al igual que hay muchos tipos de fantasmas (...), también hay diferentes maneras de lidiar con ellos. Uno puede rehusar verlos o no dejarlos entrar, tal y como los discursos oficiales del Estado han hecho siempre con las distintas manifestaciones del imaginario popular, donde las historias de fantasmas son endémicas por buenas razones. Uno puede aferrarse a ellos obsesivamente a través del proceso patológico de la introyección que Freud llamó “melancolía”, permitiendo al pasado que asuma el control del presente y lo convierta en una “muerte en vida”. O uno puede ofrecerles morada para así reconocer su presencia a través del proceso curativo de introyección que es el duelo, algo que, para Freud, difiere de la melancolía en que éste le permite a uno enterrar los fantasmas del pasado precisamente gracias a su reconocimiento como pasado. Las dos primeras opciones —negar la existencia de los fantasmas y llegar a estar poseído por ellos— traen como consecuencia la negación de la historia en sus distintas maneras (por medio de la represión o de la parálisis). La última opción —aceptar el pasado como pasado— es un reconocimiento de la historia que le permite a uno vivir con las huellas de ésta»⁵.

La principal tarea emprendida desde la Transición democrática con respecto a dichos espacios traumáticos consiste entonces, por una parte, en desvelar aquellos discursos

⁴ Definición de Cathy Caruth a partir de Freud, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History* (1996), adoptada por Thomas ELSAESSER, “Postmodernism as Mourning Work” (*Screen*, n.º 42:2, verano de 2001), p. 196. La cursiva es nuestra.

⁵ Jo LABANYI, “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”, Joan Ramon RESINA (ed.), *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy* (Amsterdam y Atlanta, Editions Rodopi B. V., 2000), pp. 65-66.

oficiales que, mediante estrategias como la inhibición y la sublimación, han devenido en trauma y, por otra, en dar cuenta de la inconsciencia, la inercia y el desconocimiento que han dominado la existencia y que aún continúan presentes, como afirma Labanyi, en forma de melancolía. En cualquiera de los casos, se busca la manifestación de lo reprimido, que afecta tanto al ámbito individual como al interpersonal, así como la expresión de dicho trauma, lo que, en muchos casos, ya produce efectos terapéuticos y, desde luego, supone un reto en absoluto irrealizable. Así pues, conseguir que la experiencia traumática (dominada ya sea por la omisión, ya por la obsesión) adopte una cierta apariencia (a través de la imagen o de la palabra) implica un gran logro, no ya en el terreno personal, sino también en el colectivo e incluso, podríamos decir, en el expresivo y artístico.

A lo largo de estas líneas observaremos el tipo de relaciones que algunos documentales realizados desde los años setenta establecieron con un pasado traumático, así como de qué manera el trauma se hace visible, no sólo por medio de la invitación a que se personalice a través del cuerpo y de la voz, sino también a través de su invocación —como si de un fantasma se tratara—, surgida por la necesidad de exhumar las respuestas a preguntas largamente enterradas.

1. El trauma largamente camuflado: vehemencia, sordidez y desconcierto

A mediados de los años setenta, la sensación intuida a comienzos de la década de que llegaban tiempos de cambio adopta ya plena garantía y no admite dudas. Desde entonces, la conciencia de estar viviendo un momento distinto al anterior, que propone una crítica a las tradiciones admitidas, se transforma en una necesidad imperiosa de, por una parte, sacar a la luz aquellos hechos y sucesos que habían sido reprimidos y, por otra, reivindicar nuevos paradigmas que servirán de asidero para una sociedad turbada y confusa que se sabe enfrentada a un futuro incierto. La necesidad de diferenciarse de un *statu quo* que se considera producto de un proceso anterior, ya pretérito, hace que los miembros activos de dicha sociedad deseen conformarse desde nuevos puntos de partida: serán unos actores insólitos (en ocasiones, aquellos que mejor representan la originalidad, los jóvenes, pero también los sujetos maduros que habían sido desplazados en el Régimen anterior) los encargados de llevar a cabo dicho proceso de renovación identitaria.

En ese proceso será inevitable la rememoración de un pasado traumático que, ya fuera por los horrores y los desalientos de la guerra, ya por la imposición durante el franquismo de unas costumbres y unos hábitos que tienden a invisibilizar y condenar la pluralidad y la diferencia, desea obviar la distancia temporal y convertir ciertos sucesos y actores sociales de tiempos pretéritos, eludidos y olvidados hasta entonces en puntales desde los que entender el presente.

Esta tendencia es clara en una gran parte del cine documental que durante la década de los setenta demuestra el interés manifestado por un grupo de realizadores por ocuparse de su entorno más inmediato; un entorno convulso que encuentra en el análisis del pasado un lugar desde el que posicionarse en el presente.

1.1. Exiliados y desplazados: la memoria como reivindicación y justicia

Durante esta etapa de transición, una cierta producción documental decide recurrir a aquellos que hasta ese momento habían sido «desplazados» no sólo de la vida cotidiana sino, sobre todo, del discurso oficial vigente hasta entonces. Éstos se transforman en centros de donde parte la enunciación y el relato en lo que podríamos entender sería una materialización de la justicia histórica, a pesar, eso sí, de que su presencia en la vida política y social del país no será a partir de entonces más que simbólica.

La vieja memoria
(Jaime Camino,
1977)



Algunos de esos «desplazados» son aquellos que lucharon a favor de la República —o, al menos, en contra del bando nacional— y que, en muchos de los casos, tuvieron que optar por el exilio. Tal y como se encarga de recordar José Ignacio Álvarez Fernández en *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista*⁶, la Guerra Civil Española —como otros conflictos bélicos— dejó al terminar no sólo cientos de miles de muertos sino también una gran cantidad de *muertos en vida* que tuvieron que partir de su lugar de origen para, al menos, poder llevar en otro entorno distinto una *vida de muertos*.

Su presencia en algunos largometrajes documentales del momento evidencia cómo cada uno de ellos se convierte de nuevo en protagonista de la historia mientras narra los sucesos en los que participó. Sus testimonios acaban conformando un tapiz de opiniones (y memorias) heterogéneas donde la «tozudez, exageración, insistencia» de cada uno de ellos son sus tácticas para obligar al mundo a que acepte la propia visión⁷, que ha sido negada no sólo en el país de origen sino también en el país de acogida. Desde este punto de vista, en estos filmes no importa tanto que lo que el individuo recuerda, haya ocurrido o no realmente, sino el proceso mismo de relatar y de compartir sus recuerdos con otro; en definitiva, el hecho de ejercitar la memoria en voz alta.

Sin embargo, si en *La vieja memoria* de Jaime Camino (1977) esto se manifiesta con la puesta en práctica de un montaje que intensifica las diferentes opiniones y memorias que sobre un mismo evento tienen distintos actores sociales, en *¿Por qué perdimos la guerra?* (Diego de Santillán y Luis Galindo, 1978), se privilegia la conformación de un discurso lineal y unívoco a partir de distintos testimonios para reivindicar uno de los posicionamientos que más sufrieron la clandestinidad y la marginación durante el franquismo: el anarcosindicalismo⁸.

⁶ *Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, pp. 184 y ss.

⁷ Edward S. SAID, *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales* (Barcelona, Debate, 2005), p. 189.

⁸ Una ideología que podríamos considerar como doblemente marginal, no ya sólo por la escasa resonancia que el anarquismo había tenido dentro de los movimientos radicales antifranquistas de izquierda (casi exclusi-

En ambos casos se hace evidente cómo «el acto *performativo* de aportar testimonio (...) produce su “verdad” en el momento de la enunciación testimonial»⁹, si bien, como decimos, dicho acto tiene diferentes objetivos en uno y otro. El film de Camino se conforma como un muestrario de los modos en que opera la memoria y, sobre todo, como una demostración de que «la memoria de un conflicto es un conflicto de memorias»¹⁰: si, por una parte, éste fue un medio para hacer visibles a determinadas figuras y sacar a la luz testimonios que hasta el momento habían permanecido ocultos —y, por ello, transmutados—, la película buscó sobre todo situarse en las antípodas de los procedimientos que se emplearon durante la dictadura, cuyo principal interés era la imposición de un discurso único y sin fisuras. Por el contrario, *¿Por qué perdimos la guerra?* se propone ofrecer una visión de la guerra que no sólo resulta novedosa respecto a la versión oficial, sino también a la que hasta entonces había liderado la oposición al franquismo: el comunismo. Llevada a cabo por el hijo de uno de los representantes anarquistas más activos antes, durante y después de la Guerra Civil (Diego Abad de Santillán)¹¹, el film fue valorado por la crítica como una valerosa propuesta al ser capaz de ofrecer uno de los puntos de vista más marginados sobre el conflicto, y convirtiéndose, por tanto, en la evidencia más clara de la posibilidad de expresar un discurso contrapuesto, no ya sólo al dominante, sino también a aquellos otros que, en la sombra, habían capitaneado la lucha antifranquista.

Más que un interés en desvelar las heridas profundas y concretas de una cierta experiencia traumática (la supervivencia tras un horrible conflicto civil), ambos films se ocupan de ofrecer una variedad de relatos que habrían de sustituir y enmendar los rigores y daños causados por el discurso único —el del vencedor—, que había copado la esfera pública hasta entonces.

Sin embargo, es indiscutible que cada uno de los entrevistados «asume su papel en función del pasado y renuncia a incidir políticamente en el presente, como si en el fondo fueran conscientes de que la Historia les reserva el fundamental papel de estatuas de sal vueltas hacia un espectáculo en el que pueden contemplarse»¹². Aunque algunos de ellos lograron incorporarse a la vida política una vez regresados del exilio (casi todos a partir de 1977, poco después de la realización de ambas películas), su función fue en la mayoría de los casos servir de meros símbolos de la consecución del cambio y de la materialización de la libre expresión.

Convertidos así en figuras retóricas asociadas a determinadas convenciones —y, por ello, invariables a lo largo del tiempo—, continuarían funcionando durante los próximos años como lo que eran en su ausencia: como exiliados. Desde este punto de vista, el trauma que se corporeiza a través de los gestos y la voz de estos personajes se encuentra, más que en el testimonio de sus posibles experiencias traumáticas, en su imposibilidad (como exiliados eternos) de dejar atrás un pasado que se encuentra vivo —y a un mismo tiempo congelado—

vamente monopolizados por el PCE y el FLP), sino también por la limitada competencia que este tipo de ideología iba a tener dentro de la esfera pública durante los años de la Transición a la democracia.

⁹ Frances GUERIN y Roger HALLAS (eds.), *The Image and the Witness, Trauma, Memory and Visual Culture* (Londres, Wallflower Press, 2007), p. 10.

¹⁰ (Presumiblemente) Ramón FONT para Film Press (sin paginar).

¹¹ El film fue realizado por Diego Santillán y Luis Galindo, si bien la idea original parece corresponder al primero (es a éste al que le corresponden las funciones de guionista mientras que el segundo ejercería de productor ejecutivo), quien, además, basó parte del guión en el libro del mismo nombre publicado en México por su padre recién acabada la Guerra Civil.

¹² Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, recogido en hoja informativa de la sala Alexis con motivo de su estreno, 22 septiembre 1978.

en su memoria, pero que, sobre todo, les impide incorporarse a la vida cada vez más activa del país, si no es por medio de la alusión a su condición de figuras simbólicas, condenándolos a una repetición constante de esos sucesos que han quedado grabados para siempre en su memoria.

Por otra parte, la urgencia de encontrar nuevos referentes desde los que abordar un futuro abierto y difuso favorece el mismo acto del testimonio —y quien lo lleva a cabo— más que el testimonio en sí, identificando trauma con represión e injusticia más que con experiencia íntima. Al contrario de lo que ocurre en otros documentales de la misma época, como veremos a continuación.

1.2. Sacar a la luz los demonios familiares

Durante los años que van de la muerte de Franco hasta las elecciones generales de 1982, cierto cine documental ha centrado su interés en sacar a la luz los traumas de (los individuos de) una sociedad que vivió sometida a un sistema represivo que promovía la inercia, la contención y el soterramiento de lo distinto. El interés de este cine por desvelar las constantes de la vida familiar de los españoles durante el franquismo no es más que un deseo de encontrar un lugar donde el conflicto entre lo personal y lo público adopta una forma flagrante y descarnada, y donde es posible denunciar el alcance de los valores predicados durante el franquismo en una sociedad reprimida y desconcertada. Si, como afirma Anette Kuhn, «los secretos familiares son la otra cara de la imagen pública familiar, de las historias que las familias se cuentan a sí mismas y al mundo sobre sí»¹³, su descubrimiento y su expresión se convierten en estos años en verdaderos ataques contra los discursos franquistas en torno a la institución familiar, en un viaje que parte del ámbito de lo personal e íntimo para llegar hasta el espacio público e interpersonal.

Así pues, si los relatos que se centran en aquellos que participaron en la Guerra Civil Española tienen interés en recuperar ciertas voces y testimonios con criterios más o menos objetivistas para constatar los efectos que el pasado (y su rememoración) aún ejerce sobre ellos, los centrados en el ámbito doméstico encuentran en las crisis de identidad que sufren sus personajes un espacio para la visualización y exploración del trauma que evidencia quizá de manera más explícita la presencia de un pasado incómodo y hasta insostenible aún vigente. En el primero de los casos, como hemos visto, el relato suele referirse a un «trauma histórico», donde «el acontecimiento es puntual y datable»¹⁴ —el conflicto civil— y donde parece resaltar sobre la expresión del trauma la necesidad de reivindicar conductas pretéritas de lucha y sacrificio para intentar que sus portavoces vuelvan a estar presentes, aunque sea simbólicamente, en la vida social o política del país; mientras que en el segundo, se trata más bien de manifestar una «experiencia traumática» que, de una manera más constante, «traslada la experiencia del pasado al presente y al futuro al revivir o reexperimentar compulsivamente los acontecimientos, como si no hubiera diferencia o distancia alguna entre el pasado y el presente»¹⁵. Es por ello por lo que el trauma se vuelve más visible en el último de los casos, ya que «continúa vivo en el nivel experiencial y atormenta o posee al yo o a la comunidad (en el caso de acontecimientos traumáticos compartidos)»¹⁶. Sumerjémonos a continuación en algunos de estos relatos traumáticos.

¹³ Family Secrets. Acts of Memory and Imagination (Londres y Nueva York, Verso, 2002), p. 2.

¹⁴ Dominick LACAPRA, *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica* (México, Fondo de Cultura Económica, 2006), p. 83. Hemos de aclarar, sin embargo, que ello no significa que dicho trauma histórico no siga siendo significativo, mucho tiempo después, en la construcción de las identidades de sus poseedores.

¹⁵ Dominick LACAPRA, *Historia en tránsito*, p. 83.

¹⁶ Dominick LACAPRA, *Historia en tránsito*, p. 83.

Si en algunos documentales de la época la palabra de aquellos que no habían podido expresarse en vida del Caudillo sería integrada al discurso de la historia pretérita, presente y futura del país, en *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1975), los testimonios de la esposa y los hijos del poeta Leopoldo Panero son una muestra de todo aquello que no habían podido manifestar en vida del padre, aportando así a la esfera pública un nuevo tipo de relato, centrado en las experiencias y los conflictos de la hasta entonces desconocida vida privada de los españoles. El realizador parte de la figura del padre fallecido doce años antes para, mediante la entrevista a la esposa y a los hijos, destapar los demonios familiares que, en vida del progenitor, habían sido reprimidos.

A partir de la consideración de que el trauma «suspende las categorías de verdadero y falso, siendo en cierto sentido *performativo*»¹⁷, podemos entender esa tendencia por parte de los personajes de la película a sublimar su historia personal, lo que hace que el relato fílmico resultante guarde concomitancias con el propio del melodrama¹⁸, un género al que en varias ocasiones se le ha señalado su especial capacidad para conectar «el inconsciente y la historia»¹⁹. Esta «ficcionalización» de los hechos vividos (que permite sacar a la luz recuerdos reprimidos) deviene, por ejemplo, en los largos *travellings* que aparecen en *El desencanto* para acompañar las melancólicas palabras de Felicidad Blanc mientras relata cómo (recuerda) era la casa de Astorga a la que llegó de recién casada, o para ilustrar también el desencanto (que se materializa en la imagen que el realizador incluye de la finca de Castrillo de las Piedras en ruinas) que la esposa sufrió tras la luna de miel con la presencia, que ya sería constante, de los amigos del marido.

Pues si la pérdida del padre podría haber vertebrado el relato en la forma de un duelo que resaltara lo que de doloroso ha significado dicho suceso, es más bien la *melancolía* la que hace acto de presencia en el film para cuestionar el papel de éste (y de cada uno de los miembros) en una familia aparentemente feliz y afortunada. En el film, la melancolía se materializa a través de los «reproches y acusaciones» que los personajes lanzan al resto y a sí mismos, llegando incluso a carecer «de todo pudor frente a los demás» y procediendo a «comunicar a todo el mundo sus propios defectos, como si en este rebajamiento hallara[n] una satisfacción»²⁰.

El relato surgido a partir de la inclusión de los testimonios aportados por cada uno de los miembros de la familia se propone entonces como dinámico, conflictivo, complejo, al contrario del de las fotografías estáticas que aparecen en el film, que son presentadas bien



El desencanto (Jaime Chávarri, 1975)

¹⁷ Thomas ELSAESSER, "Postmodernism as Mourning Work", p. 199. Y continúa: «El trauma pertenece a la categoría de lo *performativo* (el síntoma habla a través del cuerpo del sujeto)».

¹⁸ Las similitudes de este relato con el característico del melodrama ya fue señalado por Miguel MARÍAS en "El cine desencantado de Jaime Chávarri" (*Dirigido por...*, n.º 49, 1977), p. 54.

¹⁹ Thomas ELSAESSER, "Postmodernism as Mourning Work", p. 202.

²⁰ Sigmund FREUD, "Duelo y melancolía", en S. Freud, *Obras Completas*, Tomo VI (Madrid, Biblioteca Nueva, 2006), pp. 2091 y 2093. Debo a Sonia García López el conocimiento de este oportuno texto.

como la cara oficial de la familia (como ocurre con la foto sobre la que discurren los títulos de crédito al comienzo de la película), bien como lugares comunes (en cierto modo asépticos) donde el espectador puede encontrar resonancias. Pues, como explica Pierre Bordieu:

«No existe nada que sea más digno, más confortante y más edificante que un álbum de familia: todas las aventuras aisladas que encierran el recuerdo individual en la particularidad de un secreto son excluidas de éste, y el pasado común, o si se prefiere, el mínimo común denominador del pasado tiene la lucidez casi coqueta de un monumento funerario visitado con asiduidad»²¹.

Desde este punto de vista, *El desencanto* se constituye entonces como una alternativa al álbum de familia convencional y como el resultado de un proceso de desenmascaramiento de las fórmulas que reprimieron —y después sublimaron— una experiencia plagada de traumas: esos momentos intrascendentes y comunes a cualquier álbum fotográfico adquieren una significación inédita y revelan, dejando de lado los aspectos coyunturales, que, detrás de esa imagen convencional del grupo familiar, puede hallarse una contrahistoria que pone en cuestión la historia pública.

Otra de las producciones que cuestionarían por medio del recurso a la memoria personal las enseñanzas recibidas durante el franquismo es *Función de noche* (Josefina Molina, 1981), una película donde el encuentro entre la actriz Lola Herrera y su ex marido y también actor, Daniel Dicenta, da lugar a una larga conversación sobre los que podían haber sido los desencadenantes de su separación, catorce años antes.

El film participa del «creciente énfasis en el sujeto individual como garante del conocimiento y productor de nuevas economías de realismo» que caracterizará a ciertas propuestas contemporáneas²², donde el espectador es testigo del planteamiento de la vida privada

(personal) como vida pública (colectiva). En el caso concreto que nos ocupa, por una parte se transmite la sensación de improvisación (y, por tanto, de verosimilitud) a partir de lo que se entiende sería un desarrollo autónomo del encuentro entre los actores, sin apenas montaje de por medio, donde las cámaras han atrapado un momento inédito e irrepetible; y, por otra, esta *revelación* estaría ligada a un realismo cimentado sobre la idea de que «haber sufrido, haber luchado, haber expuesto tu vida ante la cámara se convierte en garantía de la producción de una nueva forma de conocimiento para el

espectador»²³. El espectador ejerce entonces de *voyeur* que asiste desconcertado a un espectáculo crudo, donde la serenidad da paso a una cierta violencia y en el que es precisamente una mujer la encargada de relatar sus experiencias traumáticas, algo que hasta entonces apenas había tenido lugar en España.

²¹ Cita incluida en Jacques LE GOFF, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario* (Barcelona, Paidós, 1991), p. 172.

²² Anita BIRESSI y Heather NUNN, *Reality TV. Realism and Revelation* (Londres, Wallflower Press, 2005), p. 4.

²³ Anita BIRESSI y Heather NUNN, *Reality TV. Realism and Revelation*, p. 36.

Este ejercicio resultó tan novedoso que hizo al espectador, que observaba turbado la escena, dudar —principalmente por el conocimiento de que los dos protagonistas eran actores— de la autenticidad del encuentro. Sin embargo, dicha cuestión quedaría relegada a una mera anécdota si se tiene en cuenta que, en cualquier caso, se pretendía sacar a la luz cuáles eran los roles que se adoptan en una conversación determinada. En este sentido y en este caso concreto, como ya tuve oportunidad de expresar en otro texto, ambos personajes «se nos presentan en toda su complejidad como víctimas de un sistema social que les exigía comportarse según los roles muy concretos de hombre y mujer (...), convirtiéndolos en unos comediantes forzados a vivir su vida de una manera terriblemente hipócrita. Y, aunque conscientes de ello —pues esas construcciones sociales son el origen de sus problemas y su actual desorientación— no pueden evitar seguir comportándose de esa forma»²⁴.

Así, la idea sobre la que se construyen cierto tipo de documentales de que «la gente siempre está adoptando roles, proyectando impresiones de sí mismos constantemente» y, por tanto, de que el proceso de *revelación* al que asistimos ha tenido lugar gracias a la presencia de la cámara, que «puede también inspirar emociones y pensamientos honestos»²⁵, adquiere aquí una función especial: el espectador puede asistir a una *confesión* que desvele esa otra historia que, por la represión y la ignorancia inculcadas por una educación que imponía unas rígidas normas, había permanecido oculta tras una capa de normalidad.

En definitiva, tanto *El desencanto* como *Función de noche* fueron interpretadas como sendas críticas a esa institución que había sido tan mimada y ensalzada por el Régimen: la familia tradicional. Merece la pena reproducir un fragmento de lo pensado y sentido por un crítico tras el visionado del último film en el momento de su estreno, que parece resumir las conclusiones a las que se llegó en esa época tras ver ambas películas:

«Si la familia ha sido un elemento de estabilidad social, lo ha conseguido al precio alto de un autoritarismo despótico de la figura paterna, de una represión de los hijos, de una inhibición o simple utilización de la mujer. La familia aparece como generadora de perturbaciones afectivas y sexuales en casi todos sus miembros, como represora de las mejores virtualidades creativas de las personas, como sometimiento inamovible a una serie de convencionalismos y reglas sociales, dominadas por la hipocresía y el orden externo»²⁶.

Si la entrevista a los actores sociales que habían participado en determinados acontecimientos de calado histórico revelaba el movimiento del documental hacia una (no siempre respetada pero sí posible) mayor relación de igualdad entre el realizador y el sujeto/ los sujetos representado/s, una serie de producciones llevaría dicha relación al límite y encontraría en el acercamiento al individuo un espacio donde el conocimiento aparente-

²⁴ Cristina PUJOL OZONAS, *Función de noche, entre la realidad y la ficción*, trabajo de investigación inédito (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2001). Citado previamente en Laura GÓMEZ VAQUERO, «Hibridaciones e imposturas en el documental de la Transición», en María Luisa ORTEGA (coord.), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España* (Madrid, Ayuntamiento de Madrid / Ocho y Medio Libros de Cine, 2005), pp. 33-36.

²⁵ Características otorgadas al *cinéma vérité* por parte de Keith BEATTIE, *Documentary Screens. Nonfiction Film and Television* (Houndmills, Palgrave Macmillan, 2004), p. 93.

²⁶ Ángel A. PÉREZ GÓMEZ, «Familias españolas. «El desencanto» y «Retrato de familia»» (*Hechos y dichos*, octubre de 1976), p. 53.



Función de noche
(Josefina Molina,
1981)

mente trivial daría lugar a la introspección, situando dicho encuentro en el ámbito de lo privado. Este último tipo de propuesta sería idóneo para participar de ese cuestionamiento de las identidades que estaba teniendo lugar en la España de finales de los años setenta y principios de los ochenta, que conseguía aunar «los placeres del *voyeurismo* con la pseudointimidad de una consulta terapéutica y con una sensación de “democracia del sentimiento”»²⁷. Pese a que estos ejercicios confesionales fueron considerados por la crítica como un ejercicio de libertad en toda regla (donde la palabra se convertía en adrenalina de la libertad de expresión y en la forma principal de exteriorización del trauma junto con el gesto), se ponía también de manifiesto la confusión y el desconcierto que reinaba en una parte de la sociedad española, consciente, en este momento de cambio, de que algunos de los valores y actitudes que habían asumido y de los que eran incapaces de deshacerse eran insuficientes para unos nuevos tiempos que, ya en esos momentos, parecían imponerse.

2. ¡El pasado se desvanece!: enmendar el daño hecho a la historia tras los años de la Transición

En varias ocasiones, la prensa de los años setenta había manifestado la creencia de que era necesario volver a aquellos lugares de la memoria que, por su cercanía y su carácter problemático, habían sido abandonados (cuando no tergiversados) durante un largo tiempo; no ya por una cuestión de venganza sino sobre todo por el deber de que la información relativa a esa otra memoria no se perdiera.

Dicha convicción parece encontrar nuevos impulsos durante los años noventa, tras una larga temporada de aparente desinterés en un pasado considerado viejo y periclitado por parte de los medios. El 14 de abril de 1997 (coincidiendo con el LXVI aniversario de la proclamación de la Segunda República) se reestrena *La vieja memoria*, alegándose «el secuestro de la historia realizado en los años de la Transición» (en palabras de Manuel Vázquez Montalbán)²⁸ así como «el profundo desconocimiento de la historia por parte de las nuevas generaciones más el nuevo interés por el cine documental» (en opinión de Jaime Camino)²⁹. Desde entonces, se asume lo que se entiende es una responsabilidad social: dar a conocer la historia más o menos reciente; y se procede a la realización de largometrajes documentales que se empeñan en recoger y transmitir un cierto conocimiento de la guerra y del franquismo, principalmente (pero no sólo) a través del formato de entrevista.

Si, por un lado, se perciben las razones coyunturales de ese nuevo interés en aquellos tiempos significativos de la historia de España (cuestiones conmemorativas y hasta oportunismos políticos, entre otras), por otro lado, este hecho también se configura por la presencia de una necesidad social que parece entenderse bajo un prisma generacional: la existencia de un grupo de jóvenes que, sin haber sufrido las consecuencias de la Guerra Civil y del franquismo, bucean en un pasado del que apenas han recibido noticias para poder encontrar un lugar desde el que reconstruir su propia identidad. Pues si la memoria es un medio para el conocimiento, también lo es para la construcción de vínculos emocionales, imprescindibles a la hora de proponerse como identidades robustas, quizá no más fuertes pero sí más consolidadas.

²⁷ Barry Richards citado en Anita BIRESSI y Heather NUNN, *Reality TV. Realism and Revelation*, p. 5.

²⁸ En Elisabet CABEZA, “Una «vieja memoria» per a joves” (*Avui*, 12 de abril de 1997), p. 46.

²⁹ Según Salvador LLOPART, “«La vieja memoria», de Jaime Camino, vuelve a estrenarse en el Verdi” (*La Vanguardia*, 12 abril 1997), p. 54.

2.1. Dudas, dudas y más dudas: ¿es posible representar el trauma?

A comienzos de los años ochenta aparece uno de los films que pasarán a formar parte del listado de películas malditas del cine español³⁰: *Cada ver es...* (Ángel García del Val, 1981). Esta historia sobre Juan Espada del Coso, encargado del cuidado y preparación de los cuerpos empleados por los estudiantes durante sus prácticas en la Facultad de Medicina de la Universidad de Valencia, ha sido considerada «la manifestación última de una cultura fundamentada en la memoria y [el] devenir implacable del tiempo, incapaz de asumir la vida como un eterno presente en el que también hubiese lugar para la experiencia de la muerte»³¹. En el film parece argumentarse que la muerte, entendida como «la conclusión o cese de algo interior, invisible»³², también puede darse en vida: el protagonista se referirá constantemente a su soledad (en parte, elegida, pero también producto de los prejuicios que despierta su profesión) y a la monotonía que rige su vida, justificada por el constante recuerdo (cuando no presencia) de la muerte. Desde esta perspectiva, el protagonista sería interpretado como paradigma de toda una sociedad, propiciando una de las lecturas posteriores que se han hecho del film como el de «un homenaje a aquella España que se vio confinada por la insurrección fascista al gélido letargo de una muerte en vida»³³.

Sin embargo —y remitiendo a esa posibilidad enunciada por Josetxo Cerdán de considerar al film «una multitud de películas»³⁴—, nos permitimos introducir un matiz interpretativo que permite describir esta historia como la puesta en evidencia de la imposibilidad de representar la muerte y el trauma sin mediaciones y, por tanto, como un cuestionamiento de la representación de todo tiempo pretérito escabroso.

La representación *alterada* de la muerte en *Cada ver es...* se corresponde con la imposibilidad de que ésta alcance visibilidad de un modo convencional por lo que de traumático tiene dicho suceso. Si, por una parte, el testimonio del protagonista nos sitúa —en lo que dicho testimonio tiene de ordinario— en la consideración de la experiencia como algo individual pero a la vez colectivo (sus recuerdos de infancia, su participación en la guerra que, en este contexto, podrían remitir a esa popular definición del recuerdo como fracción de vida congelada en el tiempo, en formol) es tan sólo para devolvernos a la contemplación de la excepcionalidad de una vida dedicada a la muerte, un espacio donde nos encontramos incapaces de entrar pero del que participamos a través del trauma. Pues «la fuerza destructiva que la historia impone en la psique humana», concretada en la consideración de la historia como «una repetición sin fin de la violencia precedente»³⁵, se materializa en la presencia corporeizada, constante y repetitiva —pero sobre todo fragmentada y mediada— de la muerte en el film; y ello no sólo por medio de los cadáveres que aparecen en escena sino también del protagonista, que parece participar de dicho estado.

³⁰ No sólo por sus características y su temática, sino también por sus avatares con la administración, que no dudó en dotar al film con la caduca calificación «S».

³¹ Juan Miguel COMPANYY, “El espejo de la muerte” (*Contracampo*, n.º 33, verano-otoño de 1983), p. 36.

³² Bill NICHOLS, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona, Paidós, 1997), p. 297.

³³ Imanol ZUMALDE, “Cada ver es... 1981 [1983]”, en Julio PÉREZ PERUCHA (ed.), *Antología crítica del cine español* (Madrid, Cátedra, 1998), p. 840.

³⁴ El autor afirma incluso que «su título es una invitación a la revisión, a la relectura de un texto nunca completamente desbrozado por su espectador». “Después de la muerte, nada. Sobre *Cada ver es...*”, en Josep María CATALÁ, Josetxo CERDÁN y Casimiro TORREIRO (comps.), *Imagen, memoria y fascinación* (Madrid, Festival Internacional de Cine Español de Málaga/Ocho y Medio, 2001), p. 279.

³⁵ Características de un pasado traumático. Cathy CARUTH, *Unclaimed Experience*, p. 63.

Ello nos remite a la imposibilidad, no ya de representar el momento mismo de la muerte (como afirmaba Bill Nichols³⁶), sino a la incapacidad de transmitir una experiencia (quien murió ya no puede contarla) y, por tanto, a la inviabilidad de la configuración de una memoria (de lo traumático y, por extensión, de la muerte).

La aceptación de esta idea sobre la que se sustenta la película nos lleva a cuestionarnos nuestra posición de espectadores, situados ante un espectáculo que se conforma a partir de presagios y de consecuencias, pero —como en el trauma— nunca de la muerte misma. Nuestra imposibilidad de presenciar incluso las consecuencias de dicho suceso sin mediaciones³⁷ implica el cuestionamiento del abordamiento de un pasado —muerto— que, por ser traumático, permanece oscuro e inasible; un pasado al que sólo podemos acceder, entonces, con la intermediación de determinados mecanismos que, pese a su efecto deformante (en forma de representación alterada), sean capaces de promover, aunque sea indirectamente, nuestro acercamiento a la experiencia traumática por excelencia: la muerte.

El cuestionamiento de la posibilidad de remitir a un pasado (traumático), condicionado por su distancia e intrínseca irrepresentabilidad, vertebraría el discurso de films posteriores como, por ejemplo, *Madrid*, de Basilio Martín Patino (1989) y *Buenaventura Durruti, anarquista* (Jean-Louis Comolli, 1999), que transmitirían tremendas (pero enriquecedoras) dudas relativas a la capacidad de la historia (y de cualquier medio que implique una indagación en el tiempo) de proponer relatos verosímiles y coherentes relativos a eventos y personajes que, como la muerte, han acabado formando parte del mundo mítico y del imaginario colectivo³⁸. Un cuestionamiento que, como veremos, sería trascendido poco después por un número considerable de producciones que apostarán, desde la consciencia de la complejidad de dicha tarea, por acercarse a un pasado traumático desde posiciones más o menos arriesgadas pero siempre inéditas y posibilistas.

2.2. Observar desde la distancia: no sólo una mera cuestión de justicia histórica

El 31 de octubre de 2005 se aprueba en el Congreso de los Diputados la Ley de Memoria Histórica, que oficializa un interés que había sido ya manifestado tiempo atrás por una parte de la sociedad. La cuestión de la memoria adquiere una flamante visibilidad que no sólo encuentra espacio en los medios escritos (la prensa, los libros de memorias, las publicaciones a medio camino entre la investigación histórica y periodística), sino que también halla un amplio lugar en el ámbito del audiovisual. Si bien lo hace de una manera específica.

Como señala Vicente Sánchez-Biosca, «lo que un día fue reconstrucción de la guerra, luego deconstrucción de los mitos franquistas, [y] más tarde distancia cómica o burlesca»³⁹ ahora se convierte entonces en un derecho constitucional —no sin impedimentos—. Este nuevo impulso en la recuperación de la memoria histórica opera entonces bajo unas condiciones determinadas que, por tanto, imprimirán matices nuevos a esta labor, por lo que será

³⁶ Bill NICHOLS, *La representación de la realidad*, p. 297.

³⁷ De ahí la abundancia de determinadas estrategias filmicas (digresiones e interrupciones narrativas, entre otras) que nos permite enfrentarnos a la muerte —y a su manifestación temporal, el pasado— únicamente a través de su experiencia traumatizada.

³⁸ Esta reflexividad, defendida por algunos teóricos de la posmodernidad, ha derivado en algunos casos en la prioridad a la historiografía (la forma) frente a la composición/representación (el contenido) o incluso en una defensa de la anti-historia (Jean Baudrillard).

³⁹ Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA, “Políticas de la memoria. La Guerra Civil española en el cine y el reportaje televisivo” (*Archivos de la Filmoteca*, n.º. 49, febrero de 2005), p. 48.



Así en la tierra como en el cielo (Isadora Guardia, 2002)

pertinente analizar cómo ésta se lleva a cabo en un momento en el que encontrar la experiencia directa del pasado se vuelve cada vez más difícil.

Desde este punto de vista, la aparición de películas que relatan el seguimiento de determinadas asociaciones que se encargan de encontrar e identificar los cadáveres que dejó el conflicto y la represión tras éste, resulta de lo más pertinente. Espacios como *Las fosas del silencio* (Montse Armengou y Ricard Belis, 2003) y *Las fosas de la memoria* (Cándida Godoy y Carlos López) —éste último emitido por *Informe Semanal* en noviembre de 2007—, se ocupan de acompañar a los responsables de la exhumación⁴⁰ de aquellos cuerpos que fueron arrojados en fosas comunes tras ajusticiamientos indiscriminados durante la Guerra Civil y a comienzos del franquismo. Si ello implica la consecución de una cierta justicia social, también conlleva la visibilidad matérica de un pasado traumático que hasta hace unos años había permanecido oculto, bajo una extensa capa de tierra y tras años de aparente amnesia. Los cuerpos encontrados en lugares dispersos son la materialización de un pasado traumático que en ocasiones tiene su demostración más clara en la aparición de cadáveres con claras señales de violencia.

Tal y como se hace patente en el cortometraje de Isadora Guardia, *Así en la tierra como en el cielo* (2002)⁴¹, la atención se centra en aquellos muertos que «quedaron en caminos, cunetas, carreteras...» (como explica un letrero al comienzo de este film) y que, contra el silencio que los hizo desaparecer de la esfera pública (y en ocasiones hasta privada), ahora son rememorados por hermanos, hijos y nietos. El paso del tiempo hace difícil la tarea de encontrar el lugar donde fueron enterrados: los familiares esperan expectantes a la

⁴⁰ Esta labor ha sido emprendida por una generación que no vivió ni tan siquiera de segunda mano las consecuencias de dicha represión: los nietos de las víctimas. Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA, “Políticas de la memoria. La Guerra Civil española en el cine y el reportaje televisivo”, p. 47. Como explica el autor, son precisamente los nietos de las víctimas quienes fundaron, por ejemplo, la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica.

⁴¹ Agradezco a Isadora Guardia y a Sonia García López la posibilidad de visionar esta producción que apenas ha logrado distribución.

exhumación de unos restos que servirán de (en ocasiones única) prueba de su existencia, así como de demostración de la represión ejercida durante y después de la guerra. El sufrimiento de las personas que han perdido a sus seres queridos de una manera trágica se vuelve intenso con la evidencia de los estragos del tiempo en dichos restos, que dificultan su identificación: si los acontecimientos que relatan han sido la principal causa de su dolor (la persecución a la que estuvieron sometidos sus familiares y su posterior fusilamiento), el silencio y la indiferencia promovidos por las instituciones a lo largo del tiempo parece haber aumentado su sensación de injusticia. Mientras los forenses aportan datos de la biografía de los cuerpos exhumados para intentar aportar luz sobre la personalidad de los restos, los presentes se ocupan de recordar el dolor de su pérdida, en parte mitigado por la identificación y el posterior entierro de los cuerpos (o de lo que queda de ellos) bajo una lápida con nombre propio en el cementerio del pueblo.

La búsqueda también guía el relato de las producciones que rastrean aquellas biografías que, por algún motivo, han sufrido un especial olvido o tergiversación. *Asaltar los cielos* (1996) —uno de los primeros documentales en alcanzar un cierto reconocimiento tras años de ausencia de este cine en las pantallas— indaga en la ambigua personalidad y las razones que llevaron a Ramón Mercader a asesinar a Trotski, e intenta seguir las huellas dejadas por éste para ilustrar la complejidad de unos tiempos en los que la ideología tenía un fuerte influjo en la sociedad; por su parte, *Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno* (2002) se acerca a una de las figuras más paradigmáticas presentes en la guerra civil para introducirnos en una época marcada por la violencia a gran escala, tal y como certificará la posterior Segunda Guerra Mundial.

Esta búsqueda individualizada, de nombre propio, se transforma en colectiva en *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2002), que parte del escaso rastro dejado por una serie de figuras cuya existencia (como en los anteriores films) bien ha estado sometida al desconocimiento, bien ha circulado bajo el influjo de lo mítico. En el film se desea reconstruir la historia del movimiento guerrillero en España y, como si de una investigación policial se tratara, se recurre a la muestra de las pocas imágenes que existen de un movimiento que precisamente basó su supervivencia en su invisibilidad, así como también se visitan aquellos lugares que fueron la residencia de algunos de esos personajes que vivían fuera de (y contra) la ley ya durante la Guerra Civil. Las resonancias que el paisaje tiene sobre alguno de los entrevistados, quienes vivían atemorizados entre la maleza y las rocas —pero también bajo su refugio— décadas atrás, nos permite reconocer la viveza de los recuerdos que aún perviven en su mente, así como comprender que es la voz de los testigos la que transforma lugares que hasta entonces eran asépticos en espacios de memoria.

Como explica la locución del film, «al derrumbe moral y psicológico causado por la derrota bélica» y «la vergüenza y la humillación por su condición de vencidos» (materializadas por el nombre que se les dio, «huidos») una vez acabada la Segunda Guerra Mundial (cuando el movimiento comienza a vislumbrar su derrota), se le suma la indiferencia con que estos personajes, que continuaron luchando hasta la década de los cincuenta, fueron tratados en los años del cambio político tras la muerte de Franco. La promesa de un reconocimiento nunca llevado a cabo se ha conformado en un amargo sentimiento de derrota que se enquistó hasta transformarse en una queja agria que, si en ningún caso envenena el testimonio, sí revela una herida profunda sufrida por los vencidos y sus familias incluso acabado el franquismo. Es entonces cuando el testimonio se convierte en «una huella de lo real, de esa historia que, en cuanto tal, es [y ha sido] inexpresable»⁴²; una huella que ahora

⁴² Palabras de René Jara (“Testimonio y literatura”, 1986) incluidas en José IGNACIO ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista*, p. 195.



Los niños de Rusia
(Jaime Camino,
2001)

parece estar en condiciones de reivindicar su existencia por medio de una voz que aún se estremece al relatar aquellos años.

Esta sensación de abandono cobra un tono especial en *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001), donde se les sigue el rastro a algunos de esos niños que, durante la guerra, fueron enviados por sus familiares a Rusia para salvarlos de un peligro incesante. Uno de los aspectos más interesantes del film es la capacidad de los entrevistados, una vez pasado el tiempo, de relatar sus experiencias contagiados aún por cierto aire infantil, lo que convierte al relato en espontáneo y conmovedor; algo que, además, encuentra resonancia en las imágenes que acompañan sus palabras, y que, junto a la música, son claramente un recurso melodramático⁴³. Si en *La vieja memoria* los testimonios de unos y otros colisionan entre sí gracias a un montaje dialéctico —lo que conduce a su cuestionamiento—, el montaje de *Los niños de Rusia* privilegia su cohesión y, por medio del ensalzamiento de sus rasgos emocionales, transmite la sensación de veracidad, «como si su condición de víctimas y de testigos, por sí sola, legitimara plenamente sus discursos»⁴⁴. La constante presencia de las consecuencias emocionales de unos hechos sucedidos hace tanto tiempo tiende a eliminar cualquier distancia temporal que obstaculice la empatía, lo que hace más evidente aún esa cualidad específica del evento traumático: su capacidad para escapar de los marcos temporales.

Por si fuera poco, si el sufrimiento de la guerra fue un elemento traumático indiscutible, no lo fue menos la pérdida de la madre, que los perseguirá toda la vida y los inducirá sentimientos de culpabilidad y resentimiento, tal y como se deduce de los testimonios incluidos en el film. Además, su condición eterna de *extranjeros* —que en el film se hace evidente por la cantidad de acentos que dominan cada uno de los testimonios aportados—⁴⁵, hace que su

⁴³ Así lo ha señalado Rafael R. TRANCHE, “Mémoire et témoignage dans le cinéma de Jaime Camino: de *La vieja memoria* (1977) à *Los niños de Rusia* (2001)”, en *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)* (*CinémAction*, n.º 130, 2009), p. 50.

⁴⁴ Rafael R. TRANCHE, en *Mémoire du cinéma espagnol*, p. 50.

⁴⁵ Otro film, *Exilio* (Pedro Carvajal, 2002), también se ocupa de aquellos españoles que tuvieron que exiliarse tras la Guerra Civil. Se trata de un homenaje a «los más genuinos defensores de la democracia por su defensa de la República, de lo que se deduce la deuda que tiene la democracia actual con ellos». Ver SÁNCHEZ-BIOSCA, “Políticas de la memoria. La Guerra Civil española en el cine y el reportaje televisivo”, p. 40.



Los niños de Rusia
(Jaime Camino,
2001)

experiencia haya sido doblemente traumática y perdurable, puesto que se trata de una condición que determinará el resto de sus vidas.

Esta doble (o triple) identidad, que se traduce en la sensación de poseer una identidad fragmentada, es también sentida por los protagonistas de *El tren de la memoria* (Marta Arribas y Ana García, 2005), donde la sensación de ser «cuerpos partidos» (como uno de los entrevistados afirma en un momento del film) no ha disminuido con el paso del tiempo; casi al contrario, es ésta la que les ha permitido comprender no sólo las implicaciones socio-económicas y coyunturales de su situación personal —fruto de la dura decisión de ir a trabajar fuera de España en los años del desarrollismo—, sino también lo que de contrapuesto implican sus testimonios con respecto a los relatos orquestados desde el Régimen, guiados por la condescendencia y la complacencia. En este sentido, las imágenes del No-Do que muestran la supuesta fraternidad hispano-germana en los pueblos donde había emigrantes españoles y la «Operación Patria» llevada a cabo por el Régimen en Alemania quedan en evidencia y se convierten en muestras de la manipulación que los medios franquistas emprendían con respecto a uno de sus aspectos más controvertidos: la situación económica del país.

Todas estas indagaciones en el pasado, realizadas desde un presente que se reconoce como lejano, tratan de volver al «lugar del crimen» con la consciencia de que el transcurrir del tiempo intensifica el trauma pero, a su vez, induce al análisis por medio de la distancia. Si en la mayoría de los casos el paso del tiempo ha borrado muchas de las huellas que quedaban por descubrir, estas producciones parecen querer demostrar que pueden encontrarse otros caminos para recorrer un trayecto temporal inverso: no ya sólo la voz de los testigos e involucrados, sino también sus cuerpos (en el caso de que éstos ya no puedan hablar) y unos gestos dominados aún por la memoria, que es estimulada no sólo por similitud sino también por contraste (situada ante la contundencia del espacio actual, completamente distinto al que conforma sus recuerdos).

2.3. Los fantasmas familiares: la lucha de una joven generación contra la indiferencia y el olvido

Como indica Sánchez-Biosca, desde finales de los años noventa nos encontramos ante

«una revolución que lleva aparejado un ensanchamiento generacional, pues lo que un día fue esa “guerra del abuelo” ante cuyas anécdotas los oídos más jóvenes desviaban su atención, en la actualidad despierta nuevos adeptos y curiosos entre la generación de los nietos de quienes vivieron la guerra»⁴⁶.

De entre esos adeptos, algunos de los más jóvenes aceptan el encargo, orquestado por Memorial Democràtic⁴⁷ con la colaboración de la Universidad Pompeu Fabra, de realizar sendos cortometrajes (de 9 minutos cada uno) sobre su (difusa) relación con el franquismo. Pese a la variedad de las propuestas que componen *Entre el dictador y yo* (2005), consecuencia de esa aspiración subjetiva que está implícita en el título, se percibe una sensación común: la de acercarse a un tiempo lleno de ausencias, preguntas y misterios que, fruto de un silencio en ocasiones inconsciente, ha derivado en una laguna memorística que se revela cuando menos incómoda.

La dificultad con la que se enfrentan estos jóvenes realizadores queda manifiesta en los episodios de Sandra Ruesga y Mònica Rovira, que han de encarar un silencio amparado por la generación anterior (la de sus padres y la de sus abuelos, respectivamente) y que es la mejor muestra de las razones ocultas que guían la desmemoria⁴⁸: si la primera pide explicaciones a sus padres sobre ésta (en un intento por quebrarla), la segunda encuentra la llamada por respuesta.

En otros casos, su búsqueda los lleva a aquellos espacios y huellas físicas que se encuentran camuflados entre la cotidianidad y que, sin embargo, son evidencias materiales de la presencia (también enmascarada) de un pasado que, pese a su aparente distancia, aún ejerce su influencia. Así, Juan Barrero visita el Azor en un intento de encontrar respuestas a preguntas sin resolver, manifestando en cualquier caso lo que de espectral y lóbrego tiene un pasado que ha sido negado por desidia. Por su parte, Guillem López acude a una escuela en ruinas, cuyo estado le permite cuestionar el bienestar de un polígono que surgió durante la etapa álgida de la propaganda franquista (en pleno bienestar económico). Por último, Elia Urquiza nos hace testigos de cómo los vestigios del franquismo conviven con el resto de los elementos de un paisaje que parece no hacer nada por hacerlos desaparecer⁴⁹.

Es precisamente este sentimiento, el de la complacencia, el que parece querer dinamitar Raúl Cuevas, quien es capaz de provocar la respuesta (en ocasiones hasta vehemente) de varios vecinos que viven en algunas de las ciudades dormitorio del país construidas durante

⁴⁶ SÁNCHEZ-BIOSCA, “Políticas de la memoria. La Guerra Civil española en el cine y el reportaje televisivo”, p. 40.

⁴⁷ Instrumento designado por la Generalitat de Catalunya para ejecutar las políticas de recuperación de la memoria democrática. Más información en <<http://www10.gencat.cat/drep/AppJava/cat/secretaria/salaPremsa/actualitat/2007/71024.jsp>> (03/09/2009).

⁴⁸ Empleamos el término que Àngel QUINTANA empleó en su texto sobre la película: “Alguns efects de la desmemòria” (*El Punt*, Barcelona, 20 de noviembre de 2005), p. 30.

⁴⁹ Como explica Quintana, partiendo de la película *Octavia* de Basilio Martín Patino (2002), «Franco morirá en la cama, pero la sociología del franquismo arraigó tan fuertemente que en determinados lugares de la España profunda su figura no estorba y continúa siendo vista como un benefactor». Àngel QUINTANA, “Alguns efects de la desmemòria” (*El Punt*), p. 30.

el franquismo y que divergen en su enjuiciamiento a aquél que ideó la realización de las urbanizaciones en las que han pasado sus vidas: el Caudillo.

Este conjunto de propuestas ilustran a la perfección las dificultades a las que se enfrenta esta generación de nietos e hijos del franquismo interesados en descubrir las contradicciones de un tiempo que casi ni les había sido nombrado. Lo que los llevará incluso a cuestionarse (junto al espectador) si la experiencia traumática no tiene su origen en el silencio y la desmemoria a los que ha sido condenada esta parte de la historia, más que en los sufrimientos padecidos durante y después de esa época. Contra ambos lucha el impulso de estos y otros realizadores que admiten el daño que éstos han causado en su incompleta identidad y que, además, suelen optar por usar su voz en primera persona para acercarse a ese espacio desconocido.

Entre ellos se encuentra Albert Solé quien en *Bucarest, la memoria perdida* (2008)⁵⁰, emprende una investigación acerca de su propia historia y la de su familia que, además, corre paralela a la historia del país. Su padre, Jordi Solé Tura, se involucró activamente en la vida política desde los años cincuenta y acabó desempeñando funciones relevantes desde los años setenta hasta su retiro profesional a comienzos del nuevo siglo por la enfermedad de Alzheimer. Si bien es ésta última el desencadenante que incita a su hijo a bucear en el pasado antes de que desaparezca («Los recuerdos de mi padre se desvanecen y con ellos las respuestas a tantas incógnitas sobre los orígenes, los suyos y los míos», afirma su voz al comienzo del film), es la sensación de encontrar un relato fragmentado e incompleto lo que lo lleva a preguntarse por las circunstancias que rodearon su infancia y juventud: la clandestinidad a la que sus padres (y él) estuvieron sometidos durante el franquismo —por ser miembros activos del PCE, del PSUC y de Bandera Roja— inundó de lagunas su trayectoria personal.

La progresiva desaparición de este tipo de memoria —y la imposibilidad del padre de solventar sus dudas— se hace tristemente evidente en los momentos en los que Albert enfrenta a su padre con los que habrían de ser sus recuerdos (y los de parte de una generación): por ejemplo, cuando el padre es incapaz de seguir la letra de uno de los himnos que de seguro han marcado su vida, «La Internacional» («Se me escapa», reconoce al final); y, poco después, cuando, tras mostrarle una foto de época, se asombra de haber estado en la

Bucarest, la memoria perdida (Albert Solé, 2008)



⁵⁰ Agradezco a María Luisa Ortega que me indicara la pertinencia de esta película.

cárcel Modelo o incluso cuando, ya casi al final del film, no puede recordar el nombre de su mujer, Teresa.

Así pues, este inflexible proceso de despersonalización será equilibrado con el proceso de recuperación de esa memoria en peligro de extinción por parte de su hijo, que recurre entonces a fotos e imágenes de la época en las que aparece (o a las que estuvo vinculado) su padre y también al testimonio de amigos y compañeros de esos años, que no sólo aportan datos relativos a Jordi Solé, sino también sus propias experiencias que, por ser paralelas a la del padre, emulan su posición en esos momentos y la posible incidencia emocional⁵¹.

Ese deseo de desvelar los más profundos secretos de la historia personal y colectiva impulsa el viaje inverso de la madre y el hijo a Bucarest⁵², que los lleva hasta el lugar que mejor ejemplifica ese ambiente de clandestinidad que guió su vida (y la de algunos españoles): la sede de Radio Pirenaica. Si durante el franquismo recibió este nombre por creerse situada en los Pirineos, el film aporta las pruebas necesarias de su existencia y de su localización en la capital rumana; allí observan lo que queda de la emisora, «los restos del naufragio», que poco después de su cierre sería empleada por la Securitate (contradicciones de la Historia).

Y es que la película incide en la idea de que la identidad se configura con el paso del tiempo, así como con la conciencia de una temporalidad interna. No es únicamente la sensación del tiempo vivido lo que proporciona al individuo las bases para la construcción de su propia identidad, sino la inscripción de éste en el tiempo histórico a través de procedimientos como, por ejemplo, el establecimiento de un calendario (que permite la datación de las propias vivencias) y la idea de la sucesión generacional (que relaciona los ritmos de la vida del individuo con los de los periodos históricos)⁵³. Resulta así significativo presenciar, no ya la identidad conformada —algo, por otra parte cuestionable, ya que ésta se halla siempre en construcción—, sino el proceso que ha llevado a que ésta se configure de ese modo en un determinado momento. Lo que nos permite entonces concluir, de acuerdo con la película, que la identidad es un proceso que se libra en dos niveles: individual, a partir de un impulso necesario de memoria que permite la conciencia de pensarse y sentirse, pero también colectivo, ya que dicha individualidad se configura desde un posicionamiento concreto en el mundo que pone en contacto al individuo con lo social.

Así pues, el recorrido por la historia personal y familiar, compuesto a partir de fotos privadas, cartas personales e incluso dibujos infantiles, se hace de modo paralelo al de la historia del país (imágenes de archivo, fragmentos radiofónicos, recortes de prensa) y ambos adquieren significación a partir de dicha confluencia. Recorrer el laberinto⁵⁴ de ambos espacios es necesario para obtener una imagen completa (aunque siempre en construcción)

⁵¹ Así ocurre, por ejemplo, cuando un compañero de celda del político y jurista le cuenta el momento en el que hijo y padre se encontraron en la cárcel: a pesar de que sólo es capaz de relatar hasta donde conoce (ambos van a otra sala a disfrutar del encuentro); su testimonio al menos nos traslada la emoción que debieron de sentir.

⁵² El viaje inverso también ocurre en *El tren de la memoria*, donde una de las protagonistas visita Nuremberg, la ciudad en la que pasó media vida y en la que se reencuentra con una amiga del pasado y, al mismo tiempo, con una ciudad completamente cambiada.

⁵³ Términos de Paul RICOEUR, *El tiempo narrado. Tiempo y narración III* (Madrid, Siglo Veintiuno, 1996), p. 777.

⁵⁴ Hacemos referencia al laberinto que hace aparición al final del film, en el que se encuentran paseando el padre y la hija del realizador, una imagen metafórica de la ligadura física y emocional entre generaciones (y sus memorias).



Nadar (Carla Subirana, 2008)

de uno mismo antes de que dicho laberinto acabe por hacer que determinados recuerdos queden olvidados en los recovecos del tiempo.

Otra de las producciones financiadas por el Memorial Democràtic, de título *Nadar* (2008), revela el interés de una joven realizadora, Carla Subirana, en encontrar en el pasado parte de su identidad; para ello no duda en adoptar el papel de detective privado en su búsqueda en torno a uno de los secretos familiares mejor escondidos: la identidad de su abuelo, Juan Arroniz, del que apenas ha oído hablar a lo largo de los años de su vida y sobre el que no posee ningún recuerdo material. La sensación de que «era demasiado tarde» para interrogar a aquella que mejor podría resolver el misterio, su abuela, se halla motivada, como en *Bucarest, la memoria perdida*, por la enfermedad de Alzheimer. La breve entrevista a la que somete a su abuela en un momento del film atestigua (como en el film de Solé) la imposibilidad de que ésta

pueda aportar nada significativo a la investigación pero, al mismo tiempo, impulsa y justifica la tarea de búsqueda: tal y como explica la propia autora según avanza el metraje, «a medida que mi abuelo se iba dibujando en mi imaginación, mi abuela iba desapareciendo (...), se estaba alejando de nosotras».

La indagación la lleva a encontrar ciertas pistas que se configuran como evidencias de la en ocasiones equívoca y resbaladiza existencia del abuelo: el Sumarísimo de Urgencia que concluye dictando la pena de muerte de éste en 1940 guía todo el relato, si bien en el trayecto aparecerán otras huellas materiales como, por ejemplo, la autorización escrita por el párroco del pueblo de la abuela para el casamiento (que, descubrimos más tarde, no se celebró), el lugar donde el abuelo vivió y trabajó, una foto de los milicianos de Gavá (entre los que podría encontrarse su abuelo), el monumento dedicado a las víctimas de la represión franquista donde aparece el nombre completo y, tras un largo camino lleno de dificultades, su retrato.

Sin embargo, dicha búsqueda no resulta fácil y hay un fragmento que lo atestigua muy bien: su visita a Abel Paz, un compañero que vivió en la clandestinidad y que, como su abuelo, estuvo en la cárcel, se convierte en un auténtico fracaso; su reticencia a hablar sobre el tema acaba por mostrar a un hombre derrotado y desencantado que finaliza diciendo: «No entiendo nada. No sé nada. Y todo lo que sé es como si no lo supiera».

La reticencia a hablar del pasado por parte de algunos personajes y la distancia que separa a la realizadora de su abuelo, así como la ausencia de imágenes que certifiquen su existencia, ponen en duda la posibilidad de acercarse a un pasado lejano y complejo; sin embargo, todo ello es compensado por las imágenes en blanco y negro que, por medio de una puesta en escena y de una serie de actores, reconstruyen determinados momentos de la vida de Juan Arroniz. Esta «fantasmagoría de la memoria» se constituye a partir de «una cambiante serie o sucesión de fantasmas o figuras imaginarias, visualizadas como si se estuviera bajo los influjos del sueño o de la fiebre, invocadas por la imaginación o creadas por

la descripción literaria»⁵⁵. La distancia temporal que separa a la realizadora de los tiempos en los que su abuelo vivía la exhorta a recurrir a la imaginación para obtener una imagen cercana cuando menos por reconocimiento a dicha época. Las imágenes parecen sacadas de una película de cine negro, una estrategia que, si hace unas décadas podría haber sido cuestionada⁵⁶, ahora se valora como la que hace posible un acercamiento insalvable por cuestiones de distancia –no ya temporal sino sobre todo socio-cultural–. Y también nos permite a nosotros, espectadores, conectar con una historia que podría resultarnos demasiado lejana y ajena y que, por medio de este dispositivo, nos hace partícipes de un imaginario que, teniendo un origen individual, también hunde sus raíces en lo colectivo.

Si este viaje termina con la constatación de lo difícil que es conocer en profundidad al abuelo y con la sensación de que éste «sigue siendo un extraño» para la protagonista (como ella misma afirma al final), ello no conlleva un fracaso ni una frustración. Durante el trayecto, la realizadora ha establecido nuevos lazos con un pasado que acaba por hacerse presente mediante el rastreo y, sobre todo, la imaginación.

3. Un viaje largo y traumático: de ruinas y pesadillas a cadáveres y fantasmas en poco más de veinte años

De todo lo expuesto podemos colegir que los traumas de la guerra y del franquismo en absoluto han desaparecido con el tiempo. Lo que sí ha ocurrido es que han tenido una mayor o menor presencia en la esfera pública (e incluso en la privada) en distintos momentos históricos y han adoptado distintas maneras de hacerse visibles.

En el documental de los años setenta, la posibilidad de rescatar aquellos testimonios audiovisuales que se referían a ese pasado traumático ya implicaba una recuperación de la memoria, si bien, como hemos visto, los testigos directos que hasta esos momentos no habían podido expresarse libremente vuelven entonces a la esfera pública en forma de ruinas, condenados a servir de imágenes del acontecimiento traumático de la derrota (más que del conflicto en sí). Al mismo tiempo, una generación de adultos nacidos en la posguerra muestra con resentimiento sus heridas más profundas; la melancolía que rige sus confesiones convierte sus relatos en expresión de sus pesadillas íntimas, en las que el resentimiento evidencia un desesperado intento de despertar (y de pasar página).

Por el contrario, desde los años noventa es la búsqueda de rastros y huellas (no necesariamente materiales) y el encuentro frente a frente con la férrea resistencia del tiempo y de la memoria lo que impulsa el trayecto. Por una parte, una serie de productos asumen la tarea de salvaguardar una memoria que desaparece por momentos y que, por saberse remota, es configurada a través de «una visión más humana que científica de la Guerra Civil [y del franquismo]», proponiéndose como una mirada que se sitúa «frente a las lecturas más asépticas del acontecimiento»⁵⁷. Paralelamente, la progresiva desaparición de las huellas junto

⁵⁵ Definición de «fantasmagoría» incluida en Anette KUHN, *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination*, p. 125. Tomamos la expresión «fantasmagoría de la memoria» de este texto.

⁵⁶ Por lo que de mediación conlleva, tal y como se planteó durante la posmodernidad. Por el contrario, en la actualidad se reivindica la necesidad de recurrir a los dispositivos característicos de la narración para poder transmitir un relato útil y rico de la historia. Carla Subirana lo expresa muy bien: «Precisamente cuando llega la constatación inevitable de que la memoria es fragmentaria y tramposa –hasta mentirosa– hay que buscar otros mecanismos, que quizás nos remitan a un terreno más cercano al imaginario que a la falsa reconstrucción de una historia». José David CÁCERES TAPIA, «Entrevista Carla Subirana» (*Miradas de cine*, n.º 88, julio de 2009), en <<http://www.miradas.net/2009/07/actualidad/entrevista-carla-subirana.html>> (09/09/2009).

⁵⁷ Rafael R. TRANCHE, «Mémoire et témoignage dans le cinéma de Jaime Camino: de *La vieja memoria* (1977) a *Los niños de Rusia* (2001)», p. 50.

con el silencio sobre el pasado reciente que desde los años ochenta ha dominado el discurso político y social incita a una joven generación (aquellos que nacieron en las postrimerías del franquismo) a buscar aquellos rastros que, en forma de cadáveres (auténticos y simbólicos) y hasta casi de fantasmas (con una existencia dudosa), puedan aportar las claves que han guiado una existencia llena de misterios.

En cualquiera de los casos, si en los años de la Transición la tarea de hacer emerger esos relatos sobre la historia traumática pasa por dismantelar y refutar el discurso oficial que había imperado hasta entonces, desde los años noventa esa labor ha de enfrentarse principalmente a la progresiva desaparición de dicha memoria, fruto no ya sólo de los rigores del tiempo sino también de la férrea resistencia por parte de sus predecesores a sumergirse en un pasado traumático del que se saben parte. Por lo que ambos impulsos, guiados por un mismo objetivo —recuperar un pasado dominado por el trauma—, adquieren, sin embargo, formas diferentes en dichas etapas históricas, conformando productos que han de enfrentarse a obstáculos distintos para, cuando menos, hacer visible un trauma que aún ahora se empeña en seguir oculto.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista* (Barcelona, Anthropos, 2007).
- BEATTIE, Keith, *Documentary Screens. Nonfiction Film and Television* (Houndmills, Palgrave Macmillan, 2004).
- BIRESSI, Anita y NUNN Heather, *Reality TV. Realism and Revelation* (Londres, Wallflower Press, 2005).
- CABEZA, Elisabet, “Una «vieja memoria» per a joves” (*Avui*, 12 de abril de 1997).
- CÁCERES TAPIA, José David, “Entrevista Carla Subirana” (*Miradas de cine*, n.º 88, julio de 2009), en <<http://www.miradas.net/2009/07/actualidad/entrevista-carla-subirana.html>> (09/09/2009).
- CERDÁN, Josep, “Después de la muerte, nada. Sobre *Cada ver es...*”, en Josep María Catalá, Josep Cerdán y Casimiro Torreiro (comps.), *Imagen, memoria y fascinación* (Madrid, Festival Internacional de Cine Español de Málaga /Ocho y Medio, 2001).
- COMPANY, Juan Miguel, “El espejo de la muerte” (*Contracampo*, n.º 33, verano-otoño de 1983).
- ELSAESSER, Thomas, “Postmodernism as Mourning Work” (*Screen*, n.º 42:2, verano de 2001).
- FREUD, Sigmund, “Duelo y melancolía”, en S. Freud, *Obras Completas*, Tomo VI (Madrid, Biblioteca Nueva, 2006).
- GÓMEZ VAQUERO, Laura, “Hibridaciones e imposturas en el documental de la Transición”, en María Luisa Ortega (coord.), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España* (Madrid, Ayuntamiento de Madrid /Ocho y Medio Libros de Cine, 2005).
- GUERIN, Frances y HALLAS, Roger (eds.), *The Image and the Witness, Trauma, Memory and Visual Culture* (Londres, Wallflower Press, 2007).
- KUHN, Anette, *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination* (Londres y Nueva York, Verso, 2002).
- LABANYI, Jo, “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”, Joan Ramon Resina (ed.), *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy* (Amsterdam y Atlanta, Editions Rodopi B. V., 2000).

- LACAPRA, Dominick, *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica* (México, Fondo de Cultura Económica, 2006).
- LE GOFF, Jacques, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario* (Barcelona, Paidós, 1991).
- LLOPART, Salvador, “«La vieja memoria», de Jaime Camino, vuelve a estrenarse en el Verdi” (*La Vanguardia*, 12 abril 1997).
- MARIAS, Miguel, “El cine desencantado de Jaime Chávarri” (*Dirigido por...*, n.º 49, 1977).
- MEMORIAL DEMOCRÀTIC: <<http://www10.gencat.cat/drep/AppJava/cat/secretaria/sala-Prensa/actualitat/2007/71024.jsp>> (03/09/2009).
- NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona, Paidós, 1997).
- PÉREZ GÓMEZ, Ángel A., “Familias españolas. «El desencanto» y «Retrato de familia»” (*Hechos y dichos*, octubre de 1976).
- PUJOL OZONAS, Cristina, *Función de noche, entre la realidad y la ficción*, trabajo de investigación inédito (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2001).
- QUINTANA, Àngel, “Alguns efects de la desmemòria” (*El Punt*, Barcelona, 20 de noviembre de 2005).
- RICOEUR, Paul, *El tiempo narrado. Tiempo y narración III* (Madrid, Siglo Veintiuno, 1996).
- SAID, Edward S., *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales* (Barcelona, Debate, 2005).
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, “Políticas de la memoria. La Guerra Civil española en el cine y el reportaje televisivo” (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 49, febrero de 2005).
- TRANCHE, Rafael R., “Mémoire et témoignage dans le cinéma de Jaime Camino: de *La vieja memoria* (1977) à *Los niños de Rusia* (2001)”, en *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)* (*CinémAction*, n.º 130, 2009).
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, “La vieja memoria” (hoja informativa de la sala Alexis, 22 de septiembre 1978).
- VILARÓS, Teresa M., *El mono del desencanto* (Madrid, Siglo Veintiuno editores, 1998).
- ZUMALDE, Imanol, “Cada ver es... 1981 [1983]”, en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español* (Madrid, Cátedra, 1998).