

Para que no olvidemos: La propuesta de recuperación de la memoria histórica de Patricia Ferreira¹

Jacqueline Cruz
New York University en Madrid

La guerra civil es, sin lugar a dudas, el episodio fundamental de la historia española del siglo XX, que señaló el principio de casi cuarenta años de represión y censura. Sin embargo, tanto dicha guerra como la dictadura franquista (y, más aún, la República que las precedió) han estado sumidas en una deliberada desmemoria. Primero, y lógicamente, a causa de la dictadura misma y, después, por el pacto de silencio en el que se basó la transición a la democracia. La Ley de Amnistía de 1977 constituyó una especie de ley de punto final que garantizó no sólo la liberación de los presos políticos encarcelados por el régimen, sino también la impunidad para sus carceleros. Como lo expresan Nicolás Sartorius y Javier Alfaya, “se ha confundido *amnistía* política con *amnesia* histórica, reconciliación con olvido” (13; el subrayado es mío). Este olvido deliberado sólo ha empezado a subsanarse en los últimos años, con la creación de organizaciones como la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, la celebración de homenajes a los republicanos y las víctimas del franquismo, la promulgación de leyes (mínimamente) reparadoras, la excavación de fosas comunes y la publicación de estudios historiográficos y de obras literarias y cinematográficas² que abordan algunos aspectos hasta ahora prácticamente desconocidos (los trabajos forzados durante el franquismo, las luchas del maquis y el papel de las mujeres republicanas, entre otros), además de la proclamación de 2006 como Año de la Memoria Histórica, aprobada en el Congreso con el voto en contra del PP, y la (descafeinada) Ley de Extensión de los Derechos a los Afectados por la Guerra Civil y por la Dictadura propuesta recientemente por el gobierno del PSOE.

Dentro de estos esfuerzos de recuperación de la memoria histórica destaca la película de Patricia Ferreira *Para que no me olvides* (2005), que ya desde el título alude a la necesidad de luchar contra la amnesia.³ La película no sólo representa propiamente una recuperación de la memoria histórica, al hablar de la guerra civil y la dictadura, como ya lo han hecho otros filmes y obras literarias antes que ella, sino que –y esto es quizás lo más interesante— problematiza e ilustra los mecanismos de recuperación de dicha memoria, imbricando, además, los niveles personal y colectivo de la memoria y el olvido. En este proceso desempeñan un papel fundamental la escritura y los espacios –los *lugares de la memoria*—, así como las jóvenes generaciones, los nietos de quienes sufrieron en sus carnes la guerra civil y la dictadura.

La película de Ferreira es novedosa por varios motivos. En primer lugar, es, hasta donde sé, la única película de ficción sobre la guerra civil y/o el franquismo dirigida por una mujer.⁴ Este vacío quizás se deba a que la Historia (con mayúscula) sigue siendo considerado un territorio “masculino”. De hecho, al hablar del filme, las guionistas, Virginia Yagüe y la propia Ferreira, enfatizan su faceta personal/sentimental, describiéndolo como un “melodrama” que “intenta trazar un panorama de las actitudes de distintas generaciones ante el hecho de la muerte”, cuando, en mi opinión, incluso en la

dimensión individual, el tema central no es la muerte, sino la memoria y el olvido (Yagüe y Ferreira, “Ley” 8).

Por otra parte, se trata de la única película de ficción, dentro de las que cabría considerar como destinadas a la “recuperación de la memoria histórica”,⁵ en la que se problematiza el hecho mismo de la recuperación de la memoria. Ello ocurre también hasta cierto punto en *Soldados de Salamina*, de David Trueba (2003), inspirada en la novela homónima de Javier Cercas, pero se trata de un proceso muy distinto. En ésta, la protagonista (que en la novela es un narrador masculino) intenta rescatar ciertos hechos históricos de la guerra civil (en concreto, el fallido fusilamiento del falangista Rafael Sánchez Mazas) pero con una intención eminentemente académica y/o literaria. Casi podría decirse que a la protagonista le importan un pimiento la guerra y sus participantes y su única obsesión es escribir una novela que la arranque de su marasmo creador. Como señala Magí Crusells, “Trueba ha manifestado que con su obra quiere hacer un ejercicio de recuperación de memoria histórica. Pero ello es difícil de conseguir si tenemos en cuenta que el eje central del filme es el viaje que la protagonista va realizando a través de una anécdota —el fusilamiento de Sánchez Mazas— para tratar de subsanar su frustración en la vida real” (303).

En cambio, en *Para que no me olvides* se muestra la importancia fundamental de la memoria tanto personal como colectiva para el bienestar e, incluso, la supervivencia de las personas. No es la primera vez que Ferreira aborda este tema. Su primera película, *Sé quién eres* (2000), cuenta, en clave de *thriller*, la historia de un hombre, Mario, recluido desde 1980 en diversos sanatorios psiquiátricos, aquejado del síndrome de Korsakov, un trastorno provocado por el alcohol que destruye las neuronas del cerebro encargadas de la memoria reciente. La llegada de una doctora, Paloma, al psiquiátrico y la persecución que sufre Mario a manos de sus antiguos compañeros de la ultraderecha van desvelando poco a poco unos sucesos de la Transición que también nos hemos esforzado por olvidar, en este caso, los ataques contra la incipiente democracia por parte del Ejército y la ultraderecha y la falsificación de los mismos: el atentado cometido por Mario que lo traumatizó hasta el punto de llevarlo al alcoholismo y provocar luego su amnesia fue atribuido a un comando de ultraizquierda. Poniéndolo en relación con *Para que no me olvides*, Mario representaría al bando vencedor que ha querido olvidar las barbaries cometidas (recordemos los testimonios publicados durante la Transición por destacados franquistas en los que tergiversaban sus biografías para dar la impresión de un espíritu democrático que nunca existió). Por su parte, Álvaro, el hijo y hermano de la familia asesinada por Mario, que ha pasado toda su vida intentando olvidar lo ocurrido, alentado por los militares compañeros de su padre que ordenaron su asesinato para evitar que filtrase datos sobre una conspiración de golpe de estado, representaría al bando vencido que se ha propuesto olvidar para taponar el dolor, pero que ahora lamenta que “Me dejaron sin recuerdos”.

Resumiré el argumento de *Para que no me olvides*. Mateo es un anciano que en 1939, con 15 años, quedó huérfano al ser asesinados su madre y su padre por el franquismo. Desde entonces los recuerda constantemente, hasta el punto de hablar en voz alta con ellos, y cuenta a su nieto los sucesos de su niñez y de aquella trágica época. Mateo vive con su hija Irene, que es profesora de arte dramático para alumnos ciegos, y el hijo de ésta, David, un joven de unos 20 años que estudia arquitectura. Al principio de la película David se va a

vivir con su novia Clara, una cajera de hipermercado, lo cual enfurece a su madre, y poco después muere atropellado. Clara se derrumba y se obsesiona con el recuerdo de David. En cambio, Irene hace un esfuerzo ímprobo por olvidarlo, llegando al extremo de empezar a guardar sus cosas en cajas para apartarlas de su vista. En determinado momento, Clara e Irene descubren, sorprendidas, el interés de David por un viejo caserón que intentaba salvar de la demolición y que resulta ser la casa de la niñez de Mateo. Juntas le enseñan la casa a éste y continúan la lucha de David.

Los dos niveles de la memoria que mencionaba están aquí: la memoria colectiva, de la guerra civil, que Mateo conserva y transmite a su nieto, el cual, a su vez, la transcribe y la transmite a Clara, quien no tenía ningún conocimiento sobre esa época; y la memoria individual, que incluye la de Mateo de su familia asesinada y la de los otros tres personajes del chico fallecido. El mensaje es claro: igual que, como espectadores/as, nos resulta chocante que Irene intente borrar la memoria de su hijo como si fuese la de un amante que la ha abandonado (puesto que no hay pérdida más irreparable que la de un hijo), debería parecernos el denuedo con el que (casi) todos los españoles nos hemos dedicado a olvidar la guerra civil y los cuarenta años de dictadura, a cambio de la satisfacción de contar con una democracia, por otra parte bastante imperfecta, y de haber entrado en la modernidad.

En este sentido, la vieja casa de Mateo constituye una metáfora muy elocuente del significado de la Transición. Los actuales inquilinos de la misma luchan, con la ayuda de David, para evitar que la derruyan porque la indemnización que les ofrecen es muy pequeña. Una vez que consiguen, gracias a David, unos documentos que demuestran que el solar puede tener interés histórico, reciben el triple de la cantidad original y se trasladan felices y contentos a su nuevo piso, más moderno y cómodo que el viejo caserón. Al igual que ellos, los españoles fuimos sobornados en la Transición por el señuelo del capitalismo y el ingreso en Europa, para olvidar no sólo lo sucedido en los cuarenta años anteriores, sino también las utopías revolucionarias que dieron ímpetu a la lucha antifranquista y esperanzas a gran parte de la población. Como señala Teresa Vilarós, “el ‘pacto del olvido’ . . . permitió a la sociedad española pasar de una brutal dictadura lateralmente moderna y, por tanto, políticamente aislada y obsoleta, al circuito económico, cultural y político que caracteriza el paradigma posmoderno” (16). Sin embargo, como matiza más adelante, “el costo económico de tal producto, el desorbitado precio que tal viaje transnacional costó al imaginario colectivo, no se ha tomado en consideración” (242-43). Ese desorbitado precio fue la renuncia a la utopía, iniciada ya en la Transición con el abandono del leninismo por parte del PCE en 1978 y del marxismo por parte del PSOE en 1979. Y, como señala Manuel Vázquez Montalbán, memoria y utopía son dos caras de la misma moneda: “Se desacredita al mismo tiempo la memoria y la utopía, y no se trata de dos polos antagónicos; el negar lo uno y lo otro tiene una misma intención. El descrédito de la memoria significa que es innecesario recordar las causas de los actuales efectos” (79).

El proceso histórico de la casa de Mateo no es sólo una metáfora de la Transición, sino también de la evolución de España a lo largo del último siglo. Pasó de ser el hogar y taller de un tipógrafo (un gremio muy activo en las luchas revolucionarias desde el siglo XIX), dedicado, con su extensa biblioteca, al saber (en alusión al esfuerzo educativo realizado durante la Segunda República), a convertirse en un deteriorado taller de bicicletas (un medio de locomoción que en una época fue de subsistencia), el cual refleja muy bien,

con el color gris de sus paredes exteriores y el polvo acumulado en el interior, la penuria del franquismo, para verse luego casi vacío y destinado a transformarse, en un futuro próximo, en flamante chalet o bloque de apartamentos para beneficio de especuladores, políticos corruptos y la clase media hipotecada.

Los personajes de la película, y sus respectivas actitudes ante la memoria, también son emblemáticos de la España actual y de las tres generaciones que, *grosso modo*, hoy la pueblan. Como señala Paloma Aguilar Fernández, hay distintas “memorias generacionales”, que incluyen las de quienes vivieron los hechos y las de quienes tienen sólo “una memoria heredada o transmitida del mismo” (26). La generación de Mateo es la de quienes vivieron la guerra civil como niños o adultos y preservan esa memoria de primera mano, aunque, como se percibe a través de los ancianos del Centro de Día al que acude Mateo, muchos de ellos también han optado por olvidar. (Incluso el propio Mateo cultivó hasta cierto punto esta actitud, puesto que se marchó de Madrid al morir sus padres y no volvió hasta el regreso de su hija de Alemania después de su divorcio). Esta memoria corre también peligro por motivos biológicos: cada vez sobreviven menos testigos y la memoria de los supervivientes se vuelve frágil por la edad. Es por ello por lo que David empieza a recoger en cuadernos lo que cuenta su abuelo: porque es consciente de que comienza a olvidar ciertos detalles. De alguna manera, como Paloma para Mario en *Sé quién eres*, David constituye “su memoria”. Fernández Aguilar señala que la memoria individual y la colectiva

coexisten y, si bien no siempre coinciden, lo importante para la estabilidad de un régimen es que no entren en graves contradicciones. Las diferencias entre lo que uno ha vivido y la memoria oficial, que suele ser la dominante en los medios de comunicación, en los discursos, y a veces también en la literatura, en el cine, e incluso en la arquitectura . . . no han de diferir, hasta el extremo de no poder coexistir, si se quiere lograr una cierta estabilidad política. (26)

Y, añadiríamos, una cierta estabilidad emocional en los individuos. La tragedia de Mateo es que su memoria personal no coincide con la memoria oficial de la sociedad española y, por eso, a veces su comportamiento y sus reacciones nos parecen incongruentes, cuando no indicios de senilidad.

La generación de Irene es la de quienes nacieron y se hicieron adultos en pleno franquismo y es la generación empeñada en olvidar. Irene presta escasa atención a lo que cuenta su padre y su desmemoria se materializa luego en el afán de olvidar a su hijo. Pero quizás esta actitud sea inevitable. En primer lugar, porque la suya fue la generación educada bajo la represión y la censura franquistas, y la que, al mismo tiempo, fue artífice de esa Transición cimentada en el olvido (aunque Irene es un poco más joven que los Adolfo Suárez y Felipe González que la impulsaron). Vilarós explica de manera magistral la situación de esta generación, los hijos de los participantes (de uno y otro bando) de la guerra civil, en su ensayo *El mono del desencanto*. Según ella, los españoles (todos) sufrieron una profunda orfandad a la muerte de Franco, pues éste era el referente dador de significado tanto para los franquistas como para los antifranquistas:

Si durante los largos años de dictadura Franco había sido para unos y otros el punto central, bien aquel contra quien había que luchar o bien aquel con quien había que pactar, muerto el dictador, España contempla y experimenta la disolución de un centro alrededor del cual se reunían y ordenaban los acontecimientos. Con la desaparición de Franco terminan a la vez la vida de una figura singular y . . . una concepción unitaria de la historia. (16)

Este sentimiento de orfandad se trueca pronto en desencanto y se vive de manera similar al síndrome de abstinencia, o “mono”. Es la idea que expresó Vázquez Montalbán con su célebre declaración “Contra Franco vivíamos mejor”. La situación de los hijos es, sin embargo, más difícil que la de sus padres, puesto que éstos cuentan con memorias tangibles de la época prefranquista, mientras que aquéllos sólo tienen el referente omnipresente de Franco y las memorias de otros, a menudo silenciadas en el seno de la propia familia para evitar represalias. Los republicanos y antifranquistas legaron a sus hijos su esperanza, su espíritu de resistencia, sus libros y sus referentes políticos, pero, según Vilarós, “también y sobre todo sus hábitos y su adicción que fueron precisamente lo que decidió a los hijos a deshacerse del pasado de los padres” (44). Este desprendimiento de la propia memoria y la de sus antepasados se asocia metafóricamente con la ceguera.⁶ No deja de ser curioso que Irene sea profesora de arte dramático para invidentes. Dirige una compañía

Finalmente, tenemos la generación de los nietos, jóvenes de 20-30 años que no vivieron ni la guerra civil ni la dictadura franquista, y que en la película aparece representada por dos personajes, David y Clara, quienes, a su vez, representan posiciones contrapuestas. David conoce la historia porque su abuelo se la ha transmitido personalmente. Clara, en cambio, la ignora por completo. Cuando David le habla de la espera angustiada, al final de la guerra, de miles de republicanos en el puerto de Alicante por los barcos extranjeros que nunca llegaron y la represión sufrida por los padres de Mateo, le pregunta si no sabía nada de eso. Ella responde: “En mi casa no se hablaba mucho”. Lo chocante de esta afirmación es que no es sólo en casa donde debería haber recibido esta información, sino en la escuela, señal palpable de que en el actual sistema educativo español sigue sin estudiarse este espinoso tema, a pesar de que han transcurrido más de treinta años desde la muerte del dictador.

David encarna a los nietos de republicanos y antifranquistas que hoy están luchando por la recuperación de la memoria histórica y que de alguna manera han asumido la responsabilidad que sus padres desatendieron. Esta situación aparece muy bien retratada en el documental de C.M. Hardt *Death in El Valle*, que cuenta cómo una joven estadounidense (la propia directora), hija de una española exiliada en EE.UU., va al pueblo de su madre en León para investigar el asesinato de su abuelo por la guardia civil en 1949, acusado de colaborar con el maquis. En sus pesquisas recibe muy poca ayuda, porque nadie en el pueblo parece muy dispuesto a hablar sobre aquella época. Curiosamente, sin embargo, la mayor oposición proviene de su tío, el hijo del hombre asesinado. Cuando ella descubre a uno de los dos guardias civiles que lo asesinaron y se entrevista con él (el otro ha muerto ya), su tío le reprocha haber desvelado su nombre: ahora que lo sabe, la tentación de matarlo para vengar la muerte de su padre va a ser muy fuerte. Contra esa tentación, que podría tener graves consecuencias éticas y/o penales, es preferible el olvido.

La memoria y el olvido son, pues, el eje central de la película. El título, que remite a un conocido bolero, habla directamente a los espectadores. Puede ser David enunciando la necesidad de ser recordado, pero también la generación de Mateo conminándonos a todos nosotros a recordarlo a él y sus vivencias. Por su parte, el olvido es aquello por lo que en un principio lucha Irene, pero que ella misma es consciente de que resulta insalubre. Así, en cierto momento confiesa a Clara que ha olvidado la voz de David (Clara, en cambio, la recuerda y la conserva en un mensaje del contestador que luego regalará a Irene) y que a veces se pasa un día entero intentando obsesivamente olvidar algo y, una vez que lo consigue, desea recordarlo y ya no puede. Es una advertencia a toda la ciudadanía: hemos dedicado un gran esfuerzo a olvidar y, si no nos damos prisa por preservar los testimonios vivos de la generación de Mateo, cuando queramos recordar va a ser imposible porque sólo quedará la (falsificada) memoria oficial impuesta por los vencedores con la bendición de la oposición antifranquista durante la Transición.

Sin embargo, la película también nos advierte contra el peligro contrario: el del recuerdo obsesivo. Si el olvido que persigue Irene es insalubre porque supone cerrar la herida en falso, la actitud de Clara supone reabrir la una y otra vez hasta el punto de infectarla. Trasladado al plano colectivo, implicaría la perpetuación de los viejos rencores y la reescenificación de una lucha fratricida que, en la actualidad, ya no tendría sentido. La obsesión de Clara con el fantasma de David está a punto de conducirla al suicidio (del que la salva su compañero de trabajo, Antonio) y sólo logra revivir cuando proyecta esta memoria en algo fuera de sí misma y que es, además, socialmente útil: la recuperación de la casa de Mateo, en complicidad con éste y con Irene. Del modo análogo, lo que la sociedad española debe hacer es asumir el pasado y actuar en la medida de lo posible para indemnizar a las víctimas del mismo.

La casa de Mateo representa un *lugar de la memoria*, para usar la terminología de Pierre Nora. En el centro del patio se erige un olivo en cuyo tronco hueco Mateo solía refugiarse para leer. El olivo, un árbol que simboliza la resistencia y la capacidad para sobrevivir en condiciones difíciles,⁷ es un emblema de la solidez de esa memoria, pero también de su ocultación: el árbol no es fácilmente visible. La casa, con su árbol y su desván lleno de libros, constituye un monumento anónimo, el único tipo de monumento que existe en recuerdo de los hombres y las mujeres del bando vencido, puesto que muy poco se ha hecho oficialmente para homenajearlos. Sin embargo, mientras que sospechamos que la casa de Mateo no podrá ser preservada, sigue en su lugar, sin que nadie a lo largo de treinta años de democracia se haya planteado demolerlo, el espeluznante mausoleo del Valle de los Caídos, que el dictador mandó construir, con la sangre de los presos republicanos, para gloria eterna suya y de sus secuaces.⁸

Si la casa es un lugar de la memoria, la escritura constituye un vehículo para la misma. Como señala Vilarós, “La identidad personal o nacional, como la social y la política, se escribe. La identidad nacional está íntimamente ligada a la escritura de su historia. Necesita, nace y depende de una narrativa” (45). Así, David recoge por escrito los testimonios de su abuelo antes de que se pierdan con la desaparición física de éste, mientras que su abuelo escribe la historia (en este caso con minúscula) de su nieto para entregársela a Clara. En ambos casos, se trata de una transmisión oral trasladada luego a la escritura. Ello es fundamental para la preservación de la memoria, pero alude también a su escasa

fiabilidad y, por tanto, a la de la Historia (con mayúscula). La memoria individual no sólo es subjetiva y se va modificando con el paso del tiempo, como vemos que le ocurre a Mateo, sino que en este caso es recogida, además, por un tercero que no dispone de todos los datos y que puede, a su vez, haber olvidado parte de lo que ha escuchado.

Pese al indudable valor de la película, cabe, sin embargo, hacerle una objeción desde la perspectiva de género. La memoria histórica es transmitida aquí de abuelo a nieto, es decir, entre hombres, y las mujeres (la hija del primero y madre del segundo y la novia de éste) sólo toman el relevo con posterioridad y por motivaciones eminentemente emocionales. Es Mateo quien recuerda y David quien impulsa la acción, primero con sus intentos por preservar la memoria y, luego, de manera involuntaria, con su muerte, y las mujeres se limitan a recoger el testigo para dar un sentido a sus vidas tras la pérdida del ser amado. En este sentido, *Para que no me olvides* seguiría la tradición sexista en el cine que ha denunciado Laura Mulvey, por la cual el protagonista masculino encarna el papel activo de hacer avanzar la historia y hacer que “pasen cosas” (437). También podría verse como un reflejo del estereotipo por el cual son los hombres quienes hacen –y escriben– la Historia y la (falsa) creencia de que la mayoría de las mujeres republicanas y antifranquistas lo eran sólo por asociación con novios, esposos o padres, cuando en realidad muchas de ellas lucharon activamente *motu proprio*. Desde su perspectiva psicoanalítica, Vilarós lo explicaría por el hecho de que la memoria de la guerra civil y la dictadura sólo puede transmitirse de padres a hijos varones:

El capital intelectual y de resistencia política, la herencia legitimizada en los anales de la historia española y secuestrada además durante cuarenta años por una figura patriarcal totalitaria como la del general Franco, lleva por los cuatro costados la firma del padre. Y de acuerdo con esta historia y con esta narración eran los hijos, y no las hijas, los responsables de su continuación, los cuerpos en los que esta herencia se depositó. (44-45)

Pero, como ella misma demuestra, tampoco los hijos supieron hacerse cargo de esta herencia.

Personalmente, opino que la distribución de los géneros dentro de la acción responde ante todo a necesidades del argumento. Si los personajes fuesen una abuela, un hijo, una nieta y el novio de ésta, la película sería menos eficaz. Teniendo en cuenta los estereotipos de género y el comportamiento normativo de hombres y mujeres, nos chocaría menos que un padre intentase olvidar a una hija muerta que el hecho de que lo haga una madre, quien, además, estaba totalmente volcada en su hijo (aparte de él y de su trabajo, Irene no parece tener ningún aliciente vital: ni vida social ni sexual ni intelectual). Por otra parte, la evolución de la relación entre Irene y Clara no tendría sentido si la situación fuese la inversa, es decir, entre suegro y yerno, puesto que entre hombres no suele haber ni la rivalidad inicial que siente al principio Irene hacia Clara ni tampoco los lazos de solidaridad y complicidad que finalmente se crean entre ellas.

La presencia del intertexto de *La gaviota* de Chéjov también contribuye a explicar la distribución de géneros en la película. La obra del dramaturgo ruso que ensayan los

alumnos de Irene tiene más de una conexión con la película. En primer lugar, si en *Para que no me olvides* hay teatro dentro del cine, en la obra de Chéjov hay teatro dentro del teatro, aunque en la película el juego de cajas chinas tiene una dimensión adicional: hay teatro dentro del teatro dentro del cine, lo que nuevamente podría aludir a la falta de fiabilidad de la memoria, que sería como un juego de “representaciones” hasta cierto punto “ficticias”. En segundo lugar, la protagonista se llama Irena Nikolayevna y su relación con su hijo es igual de problemática que la de Irene con David, aunque por motivos opuestos: como actriz, es una mujer acostumbrada a ser el centro de atención y siente celos del potencial éxito de su hijo como escritor. Existen otras inversiones. Por ejemplo, en la obra de Chéjov el hijo desprecia al novio de su madre, no la madre a la novia del hijo, y su actitud ante la literatura es la de romper con el pasado, todo lo contrario de la de David, quien se empeña en rescatarlo. Y, aunque los dos hijos mueren (el de Irena se suicida), el final de *La gaviota* es mucho más pesimista, puesto que la obra se cierra con esa muerte, mientras que en la película de Ferreira el hijo fallecido pervive en la memoria de los demás y en los intentos de recuperación de la casa de Mateo que él mismo puso en marcha.

Si para la mayoría de los españoles que eran adultos en 1975 la muerte de Franco significó la muerte del padre, en la película de Ferreira a quien pierde Irene es a su hijo y la muerte de éste es, además, una especie de imagen invertida de la muerte de Franco. David comparte con el dictador el estar en una cama inconsciente y lleno de tubos (una imagen de la larga agonía del dictador que en su momento nos fue ocultada), pero su muerte es rápida y, frente a la pomposa exhibición del cadáver de Franco durante tres días en el Palacio Real y la más pomposa ceremonia de entierro en el Valle de los Caídos, no vemos ni su cadáver ni su entierro. Esta ausencia del suceso fundamental de la película podría verse como una metáfora de la ocultación que, pese a esa ostentación inicial, se hizo posteriormente del dictador y su desaparición biológica. Sería lo que Vilarós, citando a Michel de Certeau, define como “lo reprimido” que en algún momento reaparecerá, en “un retorno de lo que en un momento dado se hizo impensable para que una nueva identidad pudiera pensarse” (7-8). Sin embargo, aquí retorna con resultados positivos. Si, como señala la misma Vilarós, existe una “rotura” en la historia española que precisa de una “sutura” (114), ésta se produciría con la visita de Mateo a su antigua casa. Allí recupera su libro favorito de la niñez, *La isla del tesoro*, del que conservaba, guardada en la cartera, una página, la del mapa que conducía al tesoro, que ahora coloca en su lugar correspondiente. Al volver a su propio *lugar de la memoria*, el muñón del libro es suturado y con ello el tesoro, que es el pasado perdido, puede por fin reencontrarse.

Notas

- (1) Una versión abreviada de este ensayo fue presentada en la 88ª Conferencia Anual de la AATSP (American Association of Teachers of Spanish and Portuguese), celebrada en Salamanca del 28 de junio al 2 de julio de 2006.
- (2) Magí Crusells señala que en la década de los 90, de las aproximadamente 800 películas realizadas en España, sólo “media docena” tenían como protagonista a la Guerra Civil (19). En cambio, en lo que va del nuevo milenio son ya varias las producciones de ficción que abordan el tema y se han realizado además numerosos documentales (ver notas iv y v).
- (3) La película fue estrenada en el Festival de Cine de Berlín y recibió tres nominaciones a los *goyas*. Emma Vilasarau recibió el Premio Sant Jordi a la mejor actriz española de 2005

por su interpretación del papel de Irene. Según la base de datos del Ministerio de Cultura (www.mcu.es), la película fue vista por unos 81.000 espectadores.

(4) Aunque *Iris*, de Rosa Vergés (2004), se desarrolla durante una guerra y una dictadura que son claramente las españolas, el hecho de que la directora haya optado por deslocalizar y destemporalizar los sucesos que narra impide incluirla dentro de esta categoría. En contraste, hay varios documentales dirigidos por mujeres, como *Rejas en la memoria*, codirigido por Cecilia y José Juan Bartolomé (2004), y *Mujeres en pie de guerra* de Susana Koska (2004), y, de directoras estadounidenses, *Death in El Valle* de C.M. Hardt (1996) y *La memoria es vaga* de Katie Halper (2004).

(5) Podríamos citar, como ejemplos más destacados de la última década, *Libertarias* de Vicente Aranda (1996), *Los años bárbaros* de Fernando Colomo (1998), *La lengua de las mariposas* de José Luis Cuerda (1999), *El espinazo del diablo* de Guillermo del Toro (2000), *El portero* de Gonzalo Suárez (2000), *Silencio roto* de Montxo Armendáriz (2001), *El viaje de Carol* de Imanol Uribe (2002), *El lápiz del carpintero* de Antón Reixa (2003) y *Soldados de Salamina* de David Trueba (2003).

(6) Uno de los subcapítulos del libro de Vilarós se titula precisamente “Los ojos vendados: Cuando el sueño de la memoria produce monstruos”.

(7) También el apellido de David, Robles, alude a esta fuerza y esta resistencia.

(8) La nueva ley de reparación a las víctimas de la dictadura dedica un artículo entero al Valle de los Caídos. Prohíbe la celebración de actos de exaltación de la guerra civil y la dictadura y aconseja cambiar los estatutos de la fundación que lo rige para que sea un lugar donde se honre la memoria de todos los fallecidos en la guerra civil y no sólo los de un bando, pero no prohíbe la celebración de misas en honor de Franco ni propone establecer ningún tipo de exposición que recuerde su construcción por parte de los presos republicanos (*El País*, 29-07-06).

Obras Citadas

Aguilar Fernández, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

Crusells, Magí. *La Guerra Civil española: Cine y propaganda*. Barcelona: Ariel, 2003.

Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Eds. Robyn R. Warhol y Diane Price Herndl. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991. 432-42.

Sartorius, Nicolás, y Javier Alfaya. *La memoria insumisa: Sobre la dictadura de Franco*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.

Vázquez Montalbán, Manuel. *Panfleto desde el planeta de los simios*. Barcelona: Crítica, 1995.

Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

Yagüe, Virginia, y Patricia Ferreira. “La ley del sentimiento”. *Para que no me olvides* [guión]. Madrid: Ocho y Medio, 2005. PAGES.

---. *Para que no me olvides* [guión]. Madrid: Ocho y Medio, 2005.
