

AUTOFICCIONES ENFRENTADAS: LA INTIMIDAD CONTRA LA HISTORIA EN EL CINE ESPAÑOL DOCUMENTAL ACTUAL*

AUTOFICTIONS FACED - INTIMACY AGAINST HISTORY IN CURRENT SPANISH CINEMA

IVÁN GÓMEZ

Universitat Ramon Llull
ivangg@blanquerna.url.edu

Enviado: 09.09.2021

Aceptado: 19.12.2021

RESUMEN: Desde hace varios años vivimos en España una auténtica explosión de productos que rescatan la historia del país desde el terreno de la memoria. La relación entre memoria histórica y personal es un tema controvertido. Historiadores, narratólogos e incluso neurobiólogos discuten sobre la mejor manera de acceder al traumático pasado que suponen hechos como la Guerra Civil o la posterior dictadura franquista. Esta inflación de títulos es fruto tanto de un interés por recuperar la memoria de los cada vez más mayores supervivientes, como de un legítimo intento por reescribir capítulos que algunos pretendían cerrados para siempre, cuando no directamente olvidados. En este artículo analizaremos diferentes documentales que acometen esta recuperación del pasado desde el terreno de lo personal y lo íntimo, asumiendo el imperativo ético de la búsqueda sin término como medio de autoexploración. Estudiaremos algunas de las estrategias de puesta en escena de obras como *Muchos hijos, un mono y un castillo* (2017), *El muro de los olvidados* (2008), *Retrato* (2005), *Nadar* (2008), *Pepe el andaluz* (2012), *Soldados anónimos* (2009), *Los materiales* (2010) o *Dime quién era Sanchicorrota* (2010). El objetivo del artículo es trazar un panorama de las diferentes aproximaciones a ese pasado traumático dibujadas por producciones actuales que pueden analizarse desde la perspectiva de la posmemoria. Ello nos permitirá reflexionar sobre los procesos de mediatización del pasado, siempre afectado por los rigores e inexactitudes de la memoria personal y por el filtro que impone el dispositivo fílmico.

* Esta investigación forma parte del Proyecto I+D "Pensar lo real: autoficción y discurso crítico" (Ref. FFI2017-89870-P), Ministerio de Ciencia e Innovación, España.

PALABRAS CLAVE: Posmemoria, documental español, memoria histórica, Transición, autoficción, autorrepresentación

ABSTRACT: For several years now, Spain has witnessed a veritable explosion of products that rescue the country's history from the realm of memory. The relationship between historical and personal memory is a fraught one. Historians, narratologists and even neurobiologists are discussing the best way to access the traumatic past composed of events like the Civil War or the subsequent Franco dictatorship. This inflation of titles is the result both of an interest in recovering the memory of the increasingly older survivors, and of a legitimate attempt to rewrite chapters that some wanted closed forever, if not outright forgotten. Making its own the ethical imperative of unstinting search as a means of self-exploration, this article will analyze different documentaries that undertake this recovery of the past from the personal and intimate realm. This article studies some of the strategies used to set the scene in the following works: *Muchos hijos, un mono y un castillo* (2017), *El muro de los olvidados* (2008), *Retrato* (2005), *Nadar* (2008), *Pepe el andaluz* (2012), *Soldados anónimos* (2009), *Los materiales* (2010) o *Dime quién era Sanchicorrota* (2010). Its aim is to sketch an overview of the different approaches to this traumatic past of current productions that may be analyzed from a post-memory perspective. This will enable reflection on the processes of mediatization of the past, which is always affected by the rigors and inaccuracies of personal memory and by the filter imposed by the cinematic medium.

KEYWORDS: Post-memory, Spanish Documentary, Historical Memory, Transition, Autofiction, Self-Representation



1. ANDAMIAJES DE LA (POS)MEMORIA HISTÓRICA EN ESPAÑA

Robert Bevan, periodista y consultor sobre temas relacionados con el patrimonio cultural, vincula el aumento del interés por los estudios sobre memoria histórica con los procesos de democratización vividos en países con pasados traumáticos recientes (2019). Esta idea parte de los escritos del historiador Pierre Nora, quien en diferentes textos se ha centrado en la necesidad mostrada por los grupos minoritarios (o aquellos grupos calificados de forma algo difusa como "minorías", ya sean étnicas, religiosas o políticas) de reivindicar un pasado sobre el que fundamentar algún tipo de visibilidad o protagonismo actual (1984). Bevan retoma este argumento en su ensayo *La destrucción de la memoria* y centra su atención en la relación existente entre los intentos de aniquilación de diversas minorías

a lo largo del siglo xx y la destrucción de la arquitectura que estos grupos produjeron. Bevan y Nora creen que todo trauma histórico genera la necesidad de reflexionar sobre los procesos que interfieren en la construcción de la memoria histórica.¹ Según esta idea, sería tan importante recuperar los hechos del pasado como analizar los elementos que pueden obstaculizar o favorecer, según sea dicha recuperación.

En el ámbito español este esquema interpretativo puede ofrecernos vías de exploración razonablemente productivas, toda vez que en los últimos años han aparecido varios productos de ficción y documentales que, en su recuperación del trauma vivido durante la Guerra Civil y la larga posguerra, tratan de problematizar el propio hecho de la recuperación, tan marcada por los vaivenes de la memoria personal y sus irrenunciables distorsiones, la progresiva desaparición de los testigos directos y la proliferación de investigaciones que rescatan hechos desconocidos o reinterpretan otros sobre los que pesaba la sombra del prejuicio y la preconcepción.

En el caso español han hecho falta algunos años de democracia (unos veinticinco más o menos) para que la cuestión de la memoria histórica se haya convertido en un debate público, publicado y popular. Este retraso puede tener muchas causas, y otros autores las han explorado, pero sin duda la extraordinaria duración de la dictadura, casi 40 años, ha jugado un papel importante en ello.²

La cuestión, con todo, ha sido objeto de posicionamientos teóricos muy diferentes. Algunos historiadores como Peter Novick siempre mostraron un cierto escepticismo ante la pretendida pátina de objetividad que acompaña a ciertas explosiones memorísticas (habitualmente acompañadas de buenas perspectivas comerciales). A juicio de Novick, estos intentos de rescate ocultan una política de la memoria que se apropia del pasado como capital simbólico para establecer una agenda determinada de intereses poco relacionados con el saber historiográfico, particularmente cuando estas recuperaciones son efectuadas por generaciones posteriores a las que vivieron los hechos traumáticos (1999). El teórico Dominick LaCapra, por su parte, disiente en gran medida de esta postura de Novick. También es más benévolo con el valor experiencial de las recuperaciones memorísticas llevadas a cabo por alguien ajeno al trauma que se pretende indagar. Esta discusión es de gran interés para el caso español, por cuanto ya quedan en nuestro país pocos testigos directos de la Guerra Civil. La mayoría de los que estaban vivos en aquella época eran muy niños durante la contienda. A medida que estos testigos directos más conscientes e implicados en los hechos políticos y militares de la Guerra Civil española han ido muriendo, ha cogido impulso un

¹ Las ideas de Pierre Nora sobre la relación entre espacio y memoria fueron expuestas en *Les Lieux de mémoire*. El texto fue traducido al inglés para una edición de Columbia University Press que apareció en 1996. Pierre Nora y Robert Bevan reflexionan también sobre los procesos de espacialización de la memoria, algo fundamental en un país como el nuestro que sufrió los rigores de una Guerra Civil y en donde muchas víctimas de esta yacen todavía en fosas sin localizar, o localizadas y nunca excavadas.

² Para una mejor comprensión de las características que esa memoria histórica ha tenido en la España de los últimos tiempos nos hemos guiado por los planteamientos de Ribeiro de Menezes (2014), Richards (2015) y Cadenas Cañón (2019).

movimiento de recuperación posmemorístico, desarrollado por los hijos y nietos de quienes sí fueron testigos directos de la contienda y la inmediata posguerra. Por ello, LaCapra defiende un método de recuperación del pasado que entremezcle psicoanálisis e historiografía como primer paso hacia una aproximación más autoconsciente, reflexiva y crítica con la que enfrentarse a los traumas de los tiempos pretéritos (2006). En cualquier caso, el fenómeno de la posmemoria implica trabajar con segundas o terceras generaciones que acceden al pasado a veces de manera casual, forzada, parcial, indirecta, vicaria, a través de objetos, recuerdos físicos, fotografías, imágenes descontextualizadas u otros dispositivos que disparan y orientan el recuerdo. Marianne Hirsch, que ha trabajado mucho sobre el concepto de la posmemoria, opina que esta idea nos permite construir visiones contrahegemónicas y cuestionar de manera efectiva el relato de los vencedores, por lo que estaríamos ante una forma privilegiada de contrarrelato histórico y no, como algunos críticos opinan, ante una forma menor de recuperación del pasado (2012).

La relación entre la memoria personal y la historia del franquismo es un tema nuclear dentro de la cultura española contemporánea. Con el paso del tiempo y la progresiva desaparición de testigos directos de los hechos, la cuestión de la posmemoria ha pasado a ocupar más espacio en los debates historiográficos, y también en los estéticos. Algunos autores hablan incluso de un desplazamiento desde la memoria comunicativa a una suerte de memoria cultural muy marcada por las aproximaciones construidas por los hijos o nietos de esos testigos directos cada vez menos numerosos (así lo define Quílez 2014).

Pero en los primeros años tras la muerte de Franco todavía quedaban muchos testigos de la Guerra Civil, la dura posguerra y el periodo posterior, por lo que la cuestión se centró en la pertinencia de rememorar, recrear, investigar y escribir sobre determinados hechos traumáticos asumiendo este hecho. Lo importante en ese momento era recuperar el registro de algunos hechos históricos, hablar sobre ellos y representarlos, incluso con una cierta urgencia (fuera la muerte de Lorca, el exilio y vuelta de Dolores Ibárruri o los duros años de la primera posguerra). Con el tiempo, el debate se desplazó hacia las formas de esa representación, es decir, hacia las estrategias que deberían adoptarse a la hora de recrear el universo cultural del franquismo, su historia y consecuencias. Los años 80 y primeros 90 estuvieron marcados por el trabajo de los historiadores de izquierdas y por los intentos de recuperación de algunos testimonios directos tanto de la guerra como de la larga etapa de la dictadura (fue el tiempo de los testigos).³ A ello ayudó, sin duda, el hecho de que personajes como Santiago Carrillo, Dolores Ibárruri, Jorge Semprún, Josep Tarradellas o Rafael Alberti, por citar solo algunos, siguiesen vivos durante la Transición. Podemos deducir que sí hubo un movimiento memorístico durante los primeros años de la democracia española, que se beneficiaba, pero al mismo tiempo pagaba el precio, de la

³ La bibliografía existente sobre el valor de los testimonios directos de hechos traumáticos es muy abundante y compleja, porque cubre diferentes campos académicos, desde el puramente historiográfico hasta disciplinas como la Psicología y la Psiquiatría. Aquí nos hemos guiado por los escritos de Ruiz-Vargas (2002, 2006), Ricoeur (2010), Ribeiro de Menezes (2014), Rothberg (2009), Schacter (2003) y Sacks (2019).

proximidad temporal con la dictadura y la pervivencia de figuras importantes que fueron protagonistas de los hechos historiados.

Por ello, puede afirmarse que no es cierto que los primeros veinte años de democracia en España fueran un tiempo de desmemoria generalizado. Sobre este tema se ha abierto en los últimos años un debate en varios ámbitos, también el académico, sobre qué supuso realmente la Transición y sobre qué principios éticos y políticos se desarrolló. La posición que habla de la Transición como un pacto culpable de olvido que ha fomentado la desmemoria y la impunidad generalizada de quienes participaron en las etapas más oscuras del régimen franquista (e incluso cometieron todo tipo de actividades contrarias a los derechos humanos) se ha hecho más visible, especialmente en el terreno divulgativo y periodístico.⁴

No deja de ser cierto que los pactos de la Transición impidieron la persecución de los crímenes cometidos bajo el franquismo, pero no establecían límite legal alguno a la posibilidad de recordar desde cualquier perspectiva política e ideológica los hechos del siglo xx en España. Y no puede afirmarse sin más que todo fuera olvido y desmemoria. Una parte de la creación cultural sí optó por dejar atrás el mundo de los padres. La contracultura organizada alrededor de la movida madrileña, por ejemplo, se organizó como un fenómeno ajeno a los traumas memorísticos del país y orientado hacia un hedonismo suicida que trufó el camino de cadáveres excelentes. Es lógico que esto fuera así. Tras un trauma como el franquismo, y después de una Transición más violenta y peligrosa de lo que a algunos les gusta recordar, se entiende esa suerte de huida hacia adelante que no es, ni mucho menos, patrimonio exclusivo de una España anómica. Pero no es menos cierto que hubo muchos otros creadores que sí optaron por recordar. Fernando Fernán Gómez, Manuel Gutiérrez Aragón, Jaime Camino, Mario Camus, Jaime Chávarri, Vicente Aranda, Julio Médem o Carlos Saura hablaron de la Guerra Civil y el franquismo en algunas películas hechas entre finales de los 70 y finales de los 90. También hubo productos televisivos y numerosas novelas dedicadas al tema. El papel de Televisión Española en la recuperación de la memoria de muertos y represaliados por el franquismo fue importante. Se emitieron documentales sobre la Guerra Civil española (una famosa serie documental en 1984 dirigida por José Luis Guarner), programas como *La Clave* trataron temas políticos conflictivos, y se dedicaron series de televisión a personajes como Lorca (*Lorca, muerte de un poeta* se estrenó en TVE en 1987 y fue dirigida por Juan Antonio Bardem).

⁴ Un buen ejemplo de ello es el volumen coordinado por el periodista Guillem Martínez, y publicado en 2012, *CT o la cultura de la Transición: Crítica a 35 años de cultura española*. Varios de los textos del libro defendían la idea de que diferentes actitudes y productos culturales hechos en democracia favorecían una suerte de pacto de olvido entendido como consenso colectivo e impuesto de manera vertical desde el universo de la política. Más allá del detalle sobre cómo funciona tal mecanismo, valga decir que siempre han existido posturas críticas con los pactos de la Transición. Una visión mordaz del periodo podía encontrarse en *El precio de la Transición*, del periodista Gregorio Morán. En el terreno académico han aparecido estudios centrados en las complejidades del periodo, que apuestan por una visión alejada de mitos y sobreentendidos. Sobre esto véase Sánchez Soler (2010), Casals (2016) y Baby (2018).

Es difícil afirmar que, en el terreno cultural, se impuso el olvido sin más. Cuestión diferente es lo ocurrido en el terreno de la política, ocupado en mirar más hacia adelante que hacia atrás (mirar mucho al futuro y poco al pasado es muy propio de los líderes políticos que dirigen transiciones en países en vías de modernización acelerada, como ocurrió en España).

Conforme el tiempo pasó y los testigos fueron desapareciendo, especialmente los que tenían una cierta edad y responsabilidades durante la Guerra Civil y el primer franquismo, se abrió paso otro fenómeno, el de las memorias delegadas que Hirsch y otros autores tratan bajo la etiqueta de posmemoria. La generación de hijos y nietos de los protagonistas directos de esa historia traumática empezaron a hacerse preguntas. Este hecho corrió parejo al auge, y posterior legitimación, de nuevas formas narrativas e indagaciones estéticas en el terreno de los documentales. Docuficciones, dramatizaciones varias, tendencia a lo performativo, mezcla de formatos, incluso autoficciones se iban sucediendo en un tiempo ya caracterizado por la idea de memoria histórica (actualmente reconvertida, como veremos, en el concepto de memoria democrática). Aunque, eso sí, el mundo de la política permaneció ajeno al envite memorístico, al menos hasta principios del siglo xxi, momento en el que un renovado interés popular por los asuntos de la memoria obliga a ciertos reposicionamientos por parte de los partidos políticos del país.

Un buen síntoma del cambio es el interés que suscita la publicación en marzo de 2001 de la novela de Javier Cercas *Soldados de Salamina*, construida en torno a la figura del escritor Rafael Sánchez Mazas. Mazas fue miembro fundador de Falange y junto a otros escritores como Foxá había formado parte de la corte literaria que rodeó a José Antonio Primo de Rivera en los años de la II República. Cercas opta por el juego especular y el uso de recursos metaficcionales para construir su historia. El éxito de la novela nos puede llevar a pensar que el interés residía en los nuevos ropajes y andamiajes narrativos, no en el tema en sí. Pero la proliferación de productos a partir de ese momento sobre la historia traumática española nos sitúa en un escenario diferente. La obra de Cercas llegó en un momento delicado. Una nueva generación de artistas y consumidores estaban preparados para examinar desde perspectivas posmemorísticas la historia de España.

El 13 de septiembre de 2001 Televisión Española estrenó *Cuéntame cómo pasó*. La serie lleva en emisión desde entonces y ha generado muchos y variados análisis;⁵ más allá de sus aciertos, errores y muchos vaivenes, como corresponde a una serie tan longeva y que ha contado con diferentes equipos creativos al frente, es interesante pensar que fue precisamente con el cambio de siglo y veintiséis años después de la muerte de Franco cuando se decide apostar por esta ficción que, ya desde su inicio, está concebida como un repaso a la memoria emocional del país (sus temporadas siguen cronológicamente la historia de España desde finales de los sesenta). El estreno de la serie nos obliga a pregun-

⁵ Sobre *Cuéntame* existe una amplia bibliografía académica. Para la redacción del texto hemos consultado Estrada (2004), Pousa (2015) y Cascajosa (2016).

tarnos si obligatoriamente deben pasar unos años antes de acometer la revisión histórica de hechos traumáticos, o si, cuando menos, la distancia es una condición para poder valorar nuevamente ese trauma histórico. La serie es también importante porque se hace en TVE, que con el tiempo participará, financiará o cofinanciará, promoverá o producirá por completo o en colaboración, una gran variedad de productos, documentales y de ficción, dedicados a la historia de España.⁶ Con estos datos podemos afirmar que el renovado interés por el pasado traumático español se reactivó en diferentes frentes pasados unos veinticinco años de la muerte de Franco.⁷

En ese contexto, y tras la victoria electoral del PSOE en 2004, encontramos nuevos impulsos en el tratamiento de la memoria histórica. En septiembre de ese año se crea una famosa comisión interministerial presidida por la entonces vicepresidenta María Teresa Fernández de la Vega. La comisión pretendía estudiar la situación de las víctimas del franquismo, la Guerra Civil y la represión para determinar posibles vías para su reconocimiento y rehabilitación. Los motivos por los que se creó no están del todo claros, pero parece que influyó la necesidad de contentar a los socios del gobierno presidido por José Luis Rodríguez Zapatero, Izquierda Unida y Esquerra Republicana de Catalunya. La comisión acabó en nada, como suele ocurrir con estas escenificaciones, pero el debate se había abierto y tras muchos meses de idas y vueltas parlamentarias se aprobó la Ley 52/2007, de 26 de diciembre, “por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura”, conocida popularmente como Ley de la Memoria Histórica. Supuso, sin duda, un avance. La última ley sobre la cuestión databa de 1984.⁸

Por mucho que se tratase de una ley necesaria, imprescindible diríamos, ello no obsta para que las sospechas de electoralismo sean palpables. El PSOE no llevaba en su programa electoral, el presentado a las elecciones del 2004, mención alguna a esta ley. Pero una vez formado el gobierno, todo se activó.⁹ El año

⁶ Algo que, en puridad, no ha dejado de hacer en ningún momento, si bien lo ha hecho con intensidad variable. Sin la participación de Televisión Española no se entendería este proceso de recuperación de la memoria histórica. Cuestión distinta es la valoración ideológica que hagamos del contenido y el juicio sobre qué papel juega esta serie en el proceso de recuperación de la memoria del país. Sobre estas cuestiones se ha pronunciado Palacio (2014, 2019).

⁷ A principios de los dos mil se publican nuevos libros de memorias y testimonios directos, se elaboran documentales, se encuentran publicaciones incardinadas en el terreno de la posmemoria, hechas por los hijos de víctimas y represaliados, se generan productos culturales de consumo masivo en televisión, aparecen novelas que se adaptan al cine o la televisión, y, quizás producto de todo ello, la discusión también invade el territorio de la política.

⁸ Era la Ley 37/1984, de 22 de octubre, *de reconocimiento de derechos y servicios prestados a quienes durante la Guerra Civil formaron parte de las fuerzas armadas, fuerzas de orden público y cuerpo de carabineros de la República*.

⁹ Sobre esa victoria electoral se ha escrito mucho. Baste decir que esta se produce tras los atentados del 11 de marzo y que abrió una brecha importante entre los dos partidos mayoritarios en España, hasta el punto de que en los últimos tiempos es posible afirmar que las posiciones están más alejadas que nunca y que la polarización extrema se ha convertido en el escenario diario de la política española.

2006 fue declarado Año de la Memoria Histórica. Y, como nos recuerda Isabel Cadenas Cañón, el escritor Isaac Rosa publicaba el 6 de julio de ese mismo año un artículo en el diario *El País* en el que se quejaba de ese supuesto año histórico que se inició, derivas parlamentarias obligan, en el mes de abril. Los reproches tenían que ver, básicamente, con los "memoriosos" que se habían subido al carro del recuerdo por motivos crematísticos (que, en política, podemos medir en votos, claro). Rosa también aludía a la inflación de productos memorísticos para acabar concluyendo que la sobredosis era inútil y síntoma de nuestros tiempos de comida rápida, sabrosa pero poco nutritiva. Pero estas operaciones de recuperación forzosa no se han parado, sino que se han visto reforzadas con el paso del tiempo y han generado posiciones muy enfrentadas. En fechas recientes se ha activado nuevamente la maquinaria legislativa con un anteproyecto de ley sobre la ahora llamada memoria democrática, lo que ha provocado la consabida batalla entre partidos del arco parlamentario.¹⁰

En cualquier caso, otro efecto de este interés por el pasado es la aparición de numerosos productos audiovisuales que tratan de recuperar la memoria de un tiempo traumático, que arranca en ocasiones en los años de la Segunda República y llega hasta nuestros días, con las consecuencias de 40 años de franquismo. Nos centraremos en productos documentales que activan estrategias de puesta en escena muy marcadas por la presencia del yo y por el mecanismo de la memoria personal enfrentado al paso del tiempo. Estas películas no suelen estar hechas dentro de estructuras industriales estables. Algunas son absolutamente independientes y financiadas al margen del circuito habitual de subvenciones y participación en la producción de las televisiones públicas. Otras presentan una financiación mixta, pero se trata de productos alejados del modelo expositivo más clásico que dominó la producción en los años ochenta.

2. EL YO ANTE LA AUSENCIA: ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN Y RECONSTRUCCIÓN DEL PASADO

En España, los hijos del *baby boom* (es decir, los nacidos, más o menos, entre 1946 y 1964) han sido testigos privilegiados y, en algunos casos, participantes activos de la Transición. Esta generación conserva una memoria muy viva del franquismo, y en especial de los años del aperturismo y el fin de la autarquía. Ellos serán los padres de los nacidos entre 1970 y 1985. Estos hijos de los *baby boomers* tendrán una memoria personal tenue o directamente inexistente del franquismo y sus postrimerías, pero serán ellos quienes engrosarán las filas de jóvenes que vivirán la reactivación memorística vivida en España desde inicios de los años dos mil. Son los nietos, por tanto, de la generación que sí vivió y sufrió la Guerra Civil, quienes sentirán una necesidad acuciante de recuperar las memorias de sus mayores, en trance de desaparecer por razones biológicas.

¹⁰ David Rieff (2017) se ha mostrado crítico con ciertas operaciones de recuperación memorística y con el exceso de conmemoraciones que, de unos años a esta parte, han ocupado el tiempo y espacio públicos.

Ha sido necesario que pasara un tiempo suficiente y que se dejara atrás incluso el recuerdo de la Transición, para que la generación de hijos o nietos de quienes vivieron la Guerra Civil o la inmediata posguerra y la represión franquista se aprestaran a recuperar las figuras e historias de sus familiares fallecidos, represaliados, asesinados o exiliados. Es una generación de la posmemoria la que ha dado forma a productos como los largometrajes documentales *El muro de los olvidados* (dir. Joseph Gordillo, 2008), *Nadar* (dir. Carla Subirana, 2008), *Pepe el andaluz* (dirs. Alejandro Alvarado y Concha Barquero, 2012) o el cortometraje *Haciendo memoria* (dir. Sandra Ruesga, 2005). También de los documentales independientes *Soldados anónimos* (dirs. Pere Vilà e Isaki Lacuesta, 2009), *Los materiales* (dir. Los Hijos, 2010) y *Dime quién era Sanchicorrota* (dir. Jorge Tur, 2010), a los que podemos añadir el exitoso *Muchos hijos, un mono y un castillo* (dir. Gustavo Salmerón, 2018). No todos utilizan exactamente las mismas estrategias, pero sí comparten esa presencia esencial del yo como mecanismo que dispara el relato/indagación, focaliza el desarrollo narrativo y, en definitiva, filtra el proceso de reconstrucción de la historia perdida. Se notará, por las fechas de producción, que estas películas empiezan a proliferar entre mediados y finales de la primera década de este siglo, coincidiendo en el tiempo con los renovados debates, públicos, historiográficos, políticos y legales que se han ido produciendo y de los que hemos dado cuenta unas líneas más arriba.

La mayoría de estas películas parecen activarse a partir de un imperativo memorístico (un insoslayable “recuérdalo tú y recuérdalo a otros”) fruto de pérdidas y olvidos sufridos por el documentalista, sujeto autoconsciente y sabedor de lo necesario y acuciante de su búsqueda, puesto que el paso del tiempo actúa como agente que borra pruebas, rastros e identidades. En este sentido *Pepe el andaluz* (Alejandro Alvarado, Concha Barquero, 2012) es un film de gran interés porque, sin usar fórmulas totalmente originales, invierte la posición discursiva habitual de los productos documentales que indagan sobre la relación existente entre sujetos y hechos históricos traumáticos.¹¹ Uno de sus directores, Alejandro Alvarado, protagoniza el film. Es el niño que aparece al principio de la historia. Su voz nos llega a través de una vieja grabación en la que el propio Alejandro canta una canción, la que acompaña a los créditos de una serie infantil, *Ulises 31*, muy conocida por la generación de niños nacidos alrededor de 1975 (Cadenas Cañón 2019: 186).¹² La mención a esa serie, que adapta en clave de ciencia ficción la conocida *Odisea* de Homero, no parece casual. Como ya otros autores han hecho notar, el tema de la vuelta al hogar del padre se corresponde con la búsqueda de ese progenitor ausente por parte de Telémaco, el hijo.¹³ Los direc-

¹¹ Aquí, al hablar de trauma, nos referiremos a la guerra, el exilio, la muerte y la represión franquista posterior a la victoria del bando nacional.

¹² El propio director comentará después que nació en Málaga, en 1975. Cualquiera con más de 35 años y un poco de memoria seriéfila podría haberse acercado mucho a su fecha de nacimiento por la referencia citada.

¹³ La importancia de la *Odisea* como modelo narrativo ha sido puesta de manifiesto por muchos autores. Para lo que aquí interesa, el análisis de Balló y Pérez (2006) nos parece pertinente y referencia suficiente si se quiere ahondar en la importancia intertextual de la cita del documental analizado.

tores de *Pepe el andaluz* utilizan la referencia para introducir un primer código de lectura que activa las alarmas intertextuales de un espectador más o menos atento. La referencia permite situar, mal que bien, la edad actual de Alejandro, el director, y refuerza el motivo central del documental, esa búsqueda, con término o sin él, que activa el relato. Pronto constataremos otra particularidad de esta producción. El abuelo desaparecido era franquista y su rastro se perdió en Argentina en los años 40. Aquí podemos hablar de otro rasgo novedoso de la nueva producción documental. La memoria ya no es exclusivamente la de los derrotados, republicanos, exiliados, fusilados, represaliados o maquis, sino que podemos asomarnos al otro lado, a quienes apoyaron el golpe o lucharon en las filas franquistas. La memoria es de todos y de nadie en particular, y también hubo derrotados en el bando vencedor. Esta perspectiva no implica, ni mucho menos, igualar víctimas y perdonar a represores, y tiene poco que ver con el revisionismo histórico de derechas que, casualmente, también cogió fuerza a partir de medianos y finales de los años 90.

Pepe el andaluz se convierte en una indagación performativa que busca respuestas vagamente imposibles. Una gran parte de la información está perdida para siempre, oculta en la memoria de un fallecido. El abuelo de Alejandro era sargento de regulares en las tropas franquistas. El sujeto ausente de *Pepe el andaluz* abandonó a la familia que tenía antes de la guerra para juntarse con la abuela de Alejandro, María. Pepe fue detenido tras la guerra por robo y pasó tres años preso. El último año trabajó como mano de obra esclava en la construcción del pantano de Buitrago de Lozoya, en Madrid; compartió infortunio con presos del bando republicano a quienes la derrota y la represión franquista abocó a la prisión. Es bien posible que la memoria del nieto investigador permanezca incompleta, insuficiente y desvalida por no saber, por esa ansia nunca colmada de relato cierto que tenemos al confrontar la memoria personal con un hecho histórico traumático. Por ello *Pepe el andaluz* necesita poner en escena al documentalista, que se erige en protagonista, inquiere e investiga, se adentra en los terrenos de la autorrepresentación y el film performativo, hasta encontrar finalmente la tumba de su abuelo. El sujeto enunciador necesita instituirse como objeto visto dentro de la película, como protagonista de la historia de búsqueda porque, a su juicio, es el modelo que mejor responde a la necesidad de recuperación que siente una parte de esa generación de la posmemoria. Bucear entre viejas fotografías en blanco y negro está muy bien, pero la verdadera historia de *Pepe el andaluz* está en quien mira, no en lo que es mirado; las demasiadas ausencias y huecos que plantea el relato hacen inviable una reconstrucción de los hechos históricos que se acerque de alguna manera a la verdad, por eso acaba siendo relevante la pregunta por el yo que investiga más que por el objeto investigado.

Este acercamiento a la autoficción, o al menos a la autorrepresentación, es una estrategia que encontramos en otros productos similares. Está en el cortometraje *Haciendo memoria* (dir. Sandra Ruesga, 2005), que forma parte del documental colectivo *Entre el dictador y yo* (2005). Sandra Ruesga utiliza filmaciones y fotografías en las que aparece de niña como forma de activar el relato. Unas llamadas telefónicas a sus padres sirven de excusa para preguntarles por

qué, siendo ella niña, iban de visita al Valle de los Caídos. De fondo vemos imágenes de esas visitas. El padre se pone a la defensiva. No tiene muy claro por qué su hija le pregunta por esos viajes, intenta decir que iban porque lo tenían cerca y, con buen tono, eso sí, le dice que el Valle es historia de España y que da igual quién esté enterrado allí. La estrategia de puesta en escena es similar a la de *Pepe el andaluz*. La enunciación del problema parte de los fragmentos de memoria conservados, en forma de fotografías, vídeos familiares o grabaciones de voz. Sandra Ruesga averigua que su abuelo paterno era “muy rojo” porque le tocó vivir la guerra en el bando nacional. Al parecer eso le marcó profundamente y le posicionó en contra del Régimen de por vida. Tras lo explicado sigue latiendo la pregunta sobre el papel que los abuelos jugaron durante la guerra y la posguerra.¹⁴

Otro caso de gran interés es *Nadar* (2008), de la directora catalana Carla Subirana. De los filmes citados aquí quizás sea *Nadar* el producto que más cerca estaría de la autoficción, tal y como la caracteriza Ana Casas (2012, 2014, 2017) o la describe Manuel Alberca (2017).¹⁵ El documentalista, y autor de la obra, se convierte en creador/creado, en sujeto no solo autorrepresentado sino protagonista frágil de una búsqueda sin término que permite hablar de un proceso de deconstrucción y reconstrucción identitaria. Proceso que no deja de ser visto con una cierta y prudente distancia. En algunos textos autobiográficos se asume sin más que la memoria puede ser un problema, pero no se invalida la formulación del texto por este hecho. Simplemente se intenta calcular la distancia que media entre la realidad de los hechos históricos (sea eso lo que sea) y la recuperación textual de ese pasado personal que realiza el autor. El problema suele ser la distancia, no la propia forma narrativa. En los textos autoficcionales no es necesario asumir que la memoria puede ser un problema, porque se parte ya de una formulación ficcional a la búsqueda de alguna verdad sobre el yo, por lo que la distancia que media entre la realidad y su formulación narrativa acaba siendo una preocupación de segundo orden. *Nadar* parece oscilar entre ambos frentes narrativos. Contiene imágenes documentales y recreaciones ficcionales. Subirana opta por recrear y ficcionalizar lo que pudo ser verdad, y precisamente por ello no renuncia a encontrarla en algún fotograma. Da la sensación de que la autora necesita *visualizar* ese pasado para poder comprenderlo.

En *Nadar* es el fusilamiento en 1940 del abuelo de Subirana el detalle biográfico que activa el relato. Una búsqueda más necesaria que nunca por cuanto la depositaria de la memoria del abuelo sufre alzhéimer y su memoria se borra

¹⁴ Esa pregunta, mucho más arriesgada y peligrosa (por la proximidad de los hechos investigados) es el centro de *El pacto de Adriana* (dir. Lissette Orozco, 2017). El film no habla del caso español sino del chileno. El descubrimiento que hace Orozco sobre las relaciones que su madre mantuvo con los militares de Pinochet resulta traumático. Estamos ante otro documental del yo del que no podemos decir que sea una autoficción pero que no renuncia a estrategias de autorrepresentación como pilar de su puesta en escena.

¹⁵ La autoficción queda así descrita como una modalidad compleja de escritura del yo que oscila entre una referencialidad distorsionada y un rechazo frontal de la asociación entre yo textual y referencial mediante la interposición de diferentes transgresiones narrativas (metalepsis, puesta en abismo o bien recursos como la parodia, entre otros). Véase Casas (2014: 12).

poco a poco. *Nadar* comparte con *Pepe el andaluz* y *Haciendo memoria* un rasgo que, a nuestro entender, es consustancial a la autoficción: el entender la construcción de la memoria personal como algo altamente problemático y falible, cuando no un imposible ontológico. Pensemos en la doble búsqueda de *Nadar*. La autora indaga en el pasado familiar a través de los frágiles recuerdos de su abuela y también de los de su madre. Son tres generaciones de mujeres de la familia intentando averiguar el motivo por el que fusilaron al abuelo. Pero todo ello no pasaría de anecdótico o de documental performativo al uso (la propia Subirana aparece en el documental y usa la metáfora de la natación para ilustrar esa búsqueda incesante, desesperada y, hasta cierto punto, fracasada) si esa construcción de la memoria pasada no sirviera, en parte, para ir construyendo el yo de la autora. La pregunta es de qué yo se trata. ¿Qué obtenemos al final? ¿Estamos ante un diario de búsqueda, autobiografía o autoficción audiovisual? ¿Qué parte de toda esa historia no se nos cuenta? ¿Todo lo que averiguó Subirana en su investigación está en la película? *Nadar* nos parece ejemplar en un aspecto esencial: conecta claramente la investigación del pasado con el problema de la identidad personal de la creadora. Los otros productos analizados lo hacen también, pero en *Nadar* esa conexión se aprecia como un elemento especialmente significativo.

Los planteamientos de Subirana son muy personales y su puesta en escena supone una suerte de visualización de la autoficción que se nos antoja muy productiva, como también ocurre con la película *Retrato* (dir. Carlos Ruiz, 2005). Aquí el director recupera la memoria de sus padres, emigrantes ambos, a partir de fotografías, fragmentos de audio y canciones antiguas. Una narración en primera persona desgana el impacto que el franquismo tuvo en los padres del director, quien intenta reconstruir así una identidad marcada por la emigración, la dictadura y los devastadores efectos que para su madre tuvo el hecho de que su padre (abuelo, por tanto, del director) tuviera que esconderse durante años por ser republicano y acabara formando una segunda familia con la mujer que lo escondía. Por otro lado, la presencia de ciertas canciones relaciona *Retrato* con el clásico documental de Basilio Martín Patino, *Canciones para después de una guerra* (1971); una estrategia estrechamente vinculada a la activación de la memoria emocional tanto de los protagonistas de la cinta como de los propios espectadores (Cerdán y Fernández Labayen 2016: 66).

Dentro del terreno del documental independiente destacan diferentes productos pertenecientes al subgénero de la búsqueda de restos humanos en las fosas comunes que existen en España. En *Soldados anónimos* se plantea un registro observacional en el seguimiento de un equipo que trabaja en la apertura de una fosa común. La película muestra los procesos que lleva a cabo el equipo, sin que tengamos acceso a más información que la meramente visual. Tampoco tenemos claro en un primer momento a qué bando pertenecen los huesos que buscan los investigadores. Luego descubriremos que son del bando nacional. Las expectativas de quien observa varían. Al final todo es un problema de proyección de intereses ideológicos y políticos; sobre los cuerpos rescatados proyectamos nuestra visión de la historia, como indica Loureiro (2008: 335). En

sí, *Soldados anónimos* no es un documental que implique estrategias autoficcionalas, pero de este rodaje sacó elementos Isaki Lacuesta para escribir y dirigir su film de ficción *Los condenados* (2009). En una entrevista realizada por los profesores Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen, Lacuesta comentaba que líneas enteras de diálogo de Pablo, uno de los personajes de *Los condenados*, provienen de los diarios que el cineasta redactó durante el rodaje de *Soldados anónimos* (2017: 192).

Por su parte, en *Los materiales*, del colectivo madrileño Los Hijos, los protagonistas inician una búsqueda por las inmediateces del pueblo leonés de Riaño, sin que sepamos muy bien qué pretenden con ese viaje. Leemos sus conversaciones a través de unos subtítulos presentes en el film, pero no oímos los diálogos. Aquí sí tenemos un sistema complejo de autorrepresentación, en donde los cineastas se erigen como personajes que guían la búsqueda y recorren los lugares donde supuestamente se produjeron episodios conflictivos durante la Guerra Civil y la posguerra. Incluso preparan una entrevista con un personaje que les cuenta una historia que le ha llegado a través de su padre. Es la historia de un pastor que supuestamente mató a un guerrillero, un maquis, por mucho que no utiliza esas palabras. Este testimonio es muy endeble por cuanto carece de un discurso coherente sobre la guerra o la identidad del muerto (Cerdán y Labayen 2017: 193). En cierta manera iguala en desconocimiento a quienes de forma infructuosa tratan de recuperar una memoria a partir de los lugares del conflicto y quienes atesoran historias sobre dichos lugares, acentuando así el problema de la recuperación de la identidad de quienes perdieron la vida en el proceso. Los autores del documental se parapetan tras un nombre colectivo, Los Hijos, algo coherente con el resto de estrategias de distanciamiento que contiene la puesta en escena de *Los materiales*.

La pregunta abierta que contiene este documental es similar a la que estructura *Dime quién era Sanchicorrota* (dir. Jorge Tur, 2013). Aquí será el director quien viajará por una conocida zona del sur de Navarra, Las Bardenas, a la búsqueda de las historias que se cuentan sobre un bandido de dimensiones míticas, Sanchicorrota (apodado el Robin Hood de Las Bardenas), que desarrolló su actividad en el siglo xv. Tras cubrir una parte del viaje, el director, junto con un personaje del lugar, encuentra una cabaña con restos humanos. La cuestión es saber a quién pertenecen los restos. El lugareño recuerda que se encontraron restos de fusilados de la Guerra Civil pero que de uno de los desaparecidos de los que se tenía noticia no se había encontrado resto alguno. ¿Serán los restos encontrados en la cabaña los de esa persona desaparecida? Es improbable, pero tampoco puede decirse que sea imposible. Los personajes que aparecen en *Dime quién era Sanchicorrota* no tienen un discurso coherente sobre el pasado o la historia y el director Jorge Tur es consciente de este hecho (Cerdán y Fernández Labayen 2017: 195). El pasado sigue siendo un rompecabezas en donde las piezas no dejan de ser fragmentos de memoria conservados en los más variados lugares, desde textos a monumentos, pasando por las mentes de quienes escucharon en su día vagas historias sobre qué aconteció.

3. CINE FAMILIAR CONTRA EL OLVIDO: EL CASO DE GUSTAVO SALMERÓN

Como bien dicen los profesores Agustín Gómez y Nekane Parejo (2020: 111), “las estrategias metadiscursivas referidas a las obras del yo, o con temáticas autoidentitarias, se han atomizado tanto que es difícil establecer unas pautas en las que puedan entrar todas las propuestas”. Con todo, sí podemos hablar de algunos rasgos básicos presentes en casi todas las propuestas que hemos venido comentando en estas páginas. El más importante sería que esa presencia recurrente del yo se concreta en una serie de estrategias de puesta en escena que evidencian tanto el dispositivo cinematográfico como la mano del creador, que mal puede renunciar a incluir en su obra un cierto nivel de autorrepresentación. Otro rasgo suele ser la inclusión del tema familiar, que se concreta en una búsqueda por parte del cineasta de algún pariente, cuando no directamente de sus progenitores. En ocasiones, estos familiares siguen vivos, y su memoria sirve como apoyo y disparadero de una reflexión sobre el pasado traumático del país.

En esta línea se inscribe un producto que merece un análisis algo más detallado. Se trata del documental de Gustavo Salmerón *Muchos hijos, un mono y un castillo* (2017). El director nació en 1970. Su madre Julita, en 1935. Y lo que activa el relato es la búsqueda de las vértebras de la abuela de Julita, asesinada en plena Guerra Civil. En ese sentido *Muchos hijos* encaja bien en ese visible desplazamiento por parte del documental español hacia posiciones memorialísticas, ejercidas desde ese personalismo que se ha convertido en una herramienta prospectiva para enfrentarse al pasado.¹⁶

El planteamiento narrativo del film es sencillo, al menos de inicio. El director, productor y guionista Gustavo Salmerón decide realizar un documental sobre su madre, Julita Salmerón, una señora que, como el título de la película indica, siempre quiso tener un mono, un castillo y muchos hijos. Gustavo es uno de esos hijos y ahora, en el 2017, acomete la tarea de documentar la vida de su madre.

Hasta aquí, no hay nada en el planteamiento que suene extraño ni especialmente novedoso. El director se sitúa a un mismo tiempo delante y detrás de la cámara. Su presencia se notará en diferentes momentos hasta el punto de aparecer en algunos pasajes como uno de los elementos representados. Así las cosas, podríamos afirmar que se trata de documental con algunas trazas interactivas, según el modelo ya clásico del teórico Bill Nichols (1997). El documental interactivo incide especialmente en las imágenes de testimonio y en las de demostración. Es decir, el cineasta comprueba por sí mismo la validez de las

¹⁶ El 6 de julio de 2017 el director Gustavo Salmerón estrenó la película en el festival internacional de cine de Karlovy Vary. La película ganó el premio al mejor documental. Fue el primero de varios premios y reconocimientos nacionales e internacionales, que llevaron al film a ganar la categoría documental de los premios Goya en 2018. En España la película se estrenó el 30 de noviembre del 2017. Según los datos disponibles en el Ministerio de Cultura y Deporte, el film acumuló algo más de 589.000 euros en taquilla para un total de 103.155 espectadores. Las cifras son más que respetables para un documental, aunque ese éxito no debería sorprendernos demasiado: la película recibió críticas muy positivas y su pase por diversos festivales, incluyendo el de San Sebastián, fue también exitoso.

afirmaciones, confronta los testimonios e indaga en la naturaleza del testimonio prestado, aunque renuncia a un comentario general sobre el contenido del producto que está dirigiendo (Nichols 1991: 79). A nivel temático la película de Salmerón presenta algunas conexiones con el cine familiar de Alan Berliner, la diferencia radicaría en el contenido y en el carisma que desprende el personaje central, Julita, y no tanto en cuestiones relacionadas con el dispositivo formal o la puesta en escena, razonablemente parecidas a algunas de las propuestas de Berliner.

No obstante, las cosas no son tan sencillas como puedan parecer en un primer momento. El propósito de la película es actuar como una crónica familiar poco usual, centrada en los devaneos memorísticos de la protagonista y en una falsa búsqueda que, usada como perfecta excusa, estructura y sutura las diferentes partes del relato. La excusa argumental remite, a su vez, a una cuestión importante y poco pacífica como es el tema de la memoria histórica. Julita Salmerón busca las vértebras de su abuela, la bisabuela del cineasta Gustavo, conservadas durante largo tiempo en una cajita y que ahora están perdidas entre los miles de trastos viejos que la familia ha ido acumulando con el tiempo.

La cuestión es que, de repente, Julita se acuerda de las vértebras famosas, un objeto que sí quiere conservar y que buscará entre los miles de cachivaches removidos con motivo del desahucio del castillo familiar, hecho traumático que actúa como detonante del relato. Este es otro detalle de interés. La familia, claramente venida a menos, atraviesa un momento difícil y se enfrentan a la pérdida de la propiedad familiar en un tiempo de dificultad económica. Ante ello, solo cabe usar la cámara para documentar esa caída y, al mismo tiempo, recuperar la memoria personal de Julita, que es la memoria familiar y, por extensión, la del propio cineasta. La supuesta simpleza del planteamiento inicial se torna en algo mucho más complejo y poliédrico, por cuanto la memoria de Gustavo Salmerón puede entenderse únicamente como una memoria relacional, como en cierta forma lo es la de Julita respecto a la sombra de su abuela muerta.¹⁷ Sin la recuperación de las memorias anteriores se vuelve imposible cimentar la propia, ya que el vínculo que las une es demasiado fuerte para ser soslayado. Así funciona la memoria relacional, como un dispositivo construido por partes esenciales que dispuestas en la secuencia adecuada son capaces de cimentar el sentido y propósito del yo autobiográfico.¹⁸

Es por ello por lo que en los silencios y en las omisiones conscientes de Julita, y en los de su hijo, en lo no preguntado o en lo respondido sin ser requerido, habita una parte importante del corazón de este relato. La historia familiar tiene muchos puntos por determinar, espacios en blanco que el espectador atento es capaz de detectar pero que no se resuelven explícitamente. De la misma manera que esas vértebras tienen un peso específico en la memoria personal de Julita

¹⁷ La cuestión de la memoria relacional ha sido explorada, desde una perspectiva psicológica y sociológica, por diversos autores. En lo que respecta a este escrito nos guiaremos por Gergen (1991).

¹⁸ Sobre la cuestión del yo autobiográfico existe una amplísima bibliografía. Aquí nos hemos guiado por Damasio (2001), Edelman y Tononi (2002) y Bartra (2006).

Salmerón (se corresponden con la sombra de la madre), el personaje de esta es la piedra angular de la memoria del cineasta.

Pero reconstruir una historia a partir de la memoria personal de protagonistas no es sencillo. Julita es esquivada bajo una aparente memoria errática. Sus caprichosos devaneos memorísticos, plagados de momentos graciosos y muy cinematográficos, constituyen una manera indirecta, pero muy fructífera, de aproximarse al fenómeno del pasado familiar.

Así las cosas, interesa averiguar por qué Gustavo Salmerón opta por utilizar los recursos de puesta en escena propios del documental familiar, en el que se mezclan trazas autoficcionales, por leves que sean, con la entrevista, el diario filmado e incluso el documental interactivo en su búsqueda de esa memoria que es histórica y relacional. La otra cuestión relevante tiene que ver con el papel que cumple la película dentro del universo de producciones que, desde posiciones discursivas variadas, toman como punto de referencia la recuperación de figuras familiares víctimas de la Guerra Civil o represaliadas por el franquismo en la dura posguerra. No hay que perder de vista que en *Muchos hijos* el motor que pone en marcha la historia es la recuperación de las vértebras de una fusilada durante la Guerra Civil. Y que a partir de esa pregunta seremos capaces, o no, de averiguar quiénes eran, quiénes son, de hecho, los miembros de esta curiosa familia española.

Gustavo Salmerón rodó durante catorce años más de 400 horas de metraje para acabar montando una película de algo más de hora y media de duración. Esta dedicación podría igualar al intenso trabajo que otros insignes documentalistas, como Jonas Mekas o Agnès Vardà, han llevado a cabo en momentos cruciales de sus respectivas carreras y que han originado productos tan apreciables como *Los espigadores y la espigadora*. Este detalle, el del gran arco temporal que cubre el rodaje, no es una mera anécdota. Por el contrario, es un elemento importante de la producción. Lejos de concentrar el rodaje en unos pocos meses o de proceder desde el momento de producción hacia atrás en el tiempo (la típica operación de investigación reconstructiva), la película se piensa como un *work in progress* de muchos años del que se extrae una selección concreta para montar un relato bien estructurado. En cierta forma, el relato se descubre durante esos años de documentación y la estructura surge de entre una maraña inagotable de imágenes. Se entenderá que en estas circunstancias la implicación personal del director condiciona, como no puede ser de otra manera, el resultado. También pone sobre la mesa el tema de la autorrepresentación: el director es uno de los *muchos hijos* referidos en el título de la obra y en algún pasaje de la película lo veremos también representado como un personaje más del drama. Este tipo de juego representacional provoca en ocasiones algunos equívocos y no pocos intentos por ampliar la ya de por sí poderosa vis atractiva del fenómeno autoficcional para incluir productos que bien pueden contener algunas trazas, como puede ser el caso de *Muchos hijos*, pero que, en esencia, distan de asumir ese pacto de mentira autenticada, si se permite el oxímoron, que supone la autoficción. La película asume que el yo es el punto cero a partir

del cual se inicia la prospección y que, por tanto, es el filtro a través del cual se mira la historia.

En cualquier caso, todos estos productos, más o menos próximos o distantes a planteamientos autoficcionales según los casos, suponen un síntoma claro de las nuevas preocupaciones surgidas en torno a la cuestión de la relación entre memoria personal y memoria histórica, o visto desde la perspectiva de Hayden White, el problema del pasado histórico y el pasado práctico (2018: 37). Aquí la cuestión de lo "práctico" solo puede entenderse como una manera de salvar la distancia que media entre lo que sucedió históricamente y el valor que los espectadores, y también los protagonistas del documental de Salmerón, le dan a la interpretación de ese pasado. Hayden White interpreta así la noción de pasado práctico, partiendo de Kant y también de la noción de "espacio de experiencia" de Koselleck (White 2018: 39).

En la película, Julita comenta que a su abuela la mataron los "rojos", o que al menos eso es lo que siempre le contaron. Puede que fuera ese hecho o no, pero explica que sus padres la apuntaron a la Falange. Su abuelo tenía el número dos del partido por Cuenca. Pero Julita se declara antifranquista, antimonárquica, y enamorada de Primo de Rivera, por mucho que no vivió los tiempos de la dictadura del padre del fundador de Falange. Lo que sabemos, con todo, de su vida, es que la familia prosperó económicamente en tiempos franquistas, hasta el punto de comprar el castillo del que son desahuciados a raíz de la crisis económica del 2008. Estas contradicciones en el personaje, unidas a la gracia natural de Julita Salmerón, han sido elementos destacados por los medios de comunicación que se han hecho eco del documental. Julita es a un tiempo personaje cinematográfico y persona real, como lo es su hijo Gustavo. El director ha dejado por escrito, con un deje provocador, que él buscaba la verdad con esta película, siendo como es perfectamente consciente de los profundos desvíos identitarios existentes en este tipo de productos. Lo interesante de la película es que, al igual que hace *Nadar*, el rescate de una memoria personal perdida centra el discurso del film. La puesta en escena de la cinta de Salmerón opta por la filmación familiar y huye de la recreación, pero no así de esa retórica del fragmento vista en otros productos aquí comentados. Sí comparte con el documental de Subirana algunos recursos autoficcionales, mínimos si se quiere. Y no elude su naturaleza de producto posmemorístico. Salmerón sabe que la esquiva figura de la abuela, representada metonímicamente por esas vértebras fantasmáticas, es el elemento que activa la memoria de su madre. El acceso al tiempo de la Guerra Civil y la dura posguerra se produce de manera indirecta, a través de la mediación de la madre. Salmerón, al igual que Carla Subirana en *Nadar*, asume que el acceso directo es imposible, que la memoria es esquiva y el resultado de una construcción, más que de un rescate. Trabajar desde los márgenes del discurso del testigo es la estrategia que utilizan para aproximarse a ese pasado traumático que, como creadores, les persigue.

Pero más allá de la indiscutible primacía del personaje de Julita, sí es interesante ver cómo retazos de la historia social y política del país se cuelan por los fotogramas del documental. El castillo del título es una suerte de tienda de

antigüedades que dispara una serie de preguntas, una de ellas resulta ser inesperada. A Julita le fue bien durante el franquismo, eso es evidente. ¿A quién representa? ¿A una minoría que se benefició del Régimen y tuvo una buena posición mientras tantos otros ciudadanos simplemente sobrevivían? En una escena del documental, mientras los padres de Gustavo están viendo la televisión, Julita se declara antimonárquica. Pero todo ello forma parte un discurso sobre el pasado histórico incoherente y plagado de omisiones, sobreentendidos que no llevan a ningún lugar y declaraciones contradictorias, como hemos visto unas líneas más arriba.

El director es además consciente de que el documental familiar tiene tradición en nuestra filmografía. Aquí el entorno no es la casa de los Panero, ese desconchado escenario de *El desencanto* (dir. Jaime Chávarri, 1976), sino un castillo familiar que queda atrás y del que son desahuciados. De ahí la recurrencia del escenario, su fuerza y el empeño por mostrar el lugar que quedará atrás pero que todavía alberga, escondido en alguna cajita, un pedazo de historia familiar (las famosas vértebras que funcionan como auténtico *mcguffin* del relato). La posición política de Salmerón es decididamente ambigua. La fórmula de la crónica familiar posibilita mantener una cierta distancia con el material. Esto puede parecer paradójico, pero la protagonista del documental es la madre del director. En algunas ocasiones las incongruencias de Julita quedan al descubierto y el director atrapa esos momentos y los incluye en el montaje final (sus opiniones sobre la monarquía o sobre José Antonio Primo de Rivera, y sus calculadas omisiones sobre la fortuna familiar). El espectador no puede dudar sobre la buena posición que la familia tuvo en el pasado y la prosperidad que vivió durante el franquismo. Más allá de eso, un velo de calculada ambigüedad recorre el producto.

CONCLUSIONES

Todos los productos que hemos analizado problematizan el acceso a un pasado histórico traumático y escenifican una búsqueda personal del cineasta cuyo resultado no puede ser más que el fracaso, la constatación de la ausencia o el choque con el más absoluto de los silencios. La búsqueda nunca concluye, aunque eso no invalida necesariamente la utilidad personal de la misma. Los directores usan diversos mecanismos de puesta en escena que visibilizan ese difícil acceso al pasado, ya sea mediante la inclusión del dispositivo en el campo visible o mediante la autorrepresentación. Esa decidida autoinclusión del creador en la obra provoca en ocasiones algunos equívocos, ya que resulta complicado clasificar los productos dentro de categorías onmicomprensivas como puedan ser la autoficción o el documental performativo.

Lo que sí hemos visto es que un género como la autoficción nos ayuda a decodificar y entender estas propuestas, tan marcadas por el devaneo memorístico y la autofiguración, así como por la ausencia y el fracaso, el hueco histórico y la indefinición. Hasta qué punto el imperativo del recuerdo (la obligación de acometer la búsqueda) marca a todos y cada uno de los creadores es cuestión

que no puede ser contestada fácilmente, aunque sí puede decirse que la mayoría de estos frustrados viajes hacia el pasado se afirman como un paso necesario para que los directores puedan cimentar mejor su yo, y construir o reconstruir una parte importante de esa identidad personal dañada o incompleta por un pasado traumático lleno de ausencias familiares. Se diría que sin ese pasado el equilibrio, la homeostasis del sujeto, es imposible. Aventuramos que esa puede ser la razón última de toda indagación performativa y del mecanismo de la consciencia autorrepresentada.

En un ensayo publicado póstumamente, Oliver Sacks analiza la cuestión de la memoria y comenta los estudios psicológicos de Frederic Bartlett realizados en los años treinta. Bartlett creía que

... recordar no consiste tan solo en la reexcitación de innumerables rastros fijos, fragmentarios y sin vida. Se trata de una reconstrucción, o construcción, imaginativa, elaborada a partir de las relaciones de nuestra actitud hacia toda una masa activa de reacciones y experiencias pasadas y organizadas, y con detalles un tanto destacados que normalmente aparecen en forma de imagen lingüística. Así, casi nunca es algo realmente exacto, ni siquiera en los casos más rudimentarios de recapitulación mecánica, y tampoco tiene ninguna importancia que lo sea. (Barlett en Sacks 2019: 96)

El profesor de psicología de la Universidad de Harvard, Daniel Schacter, ya nos habló de los "siete pecados de la memoria" en un conocido ensayo en el que, lejos de denostar las distorsiones que sufre el mecanismo memorístico, las sitúa como el deseable producto de la evolución humana. Otros neurocientíficos como Gerald Edelman han construido un complejo modelo de la mente en el que las percepciones se analizan como creaciones y los recuerdos como recreaciones y recategorizaciones. Invención y fragilidad parecen ser dos adjetivos que a menudo acompañan a la memoria. Y la memoria no solo es un elemento central de nuestra identidad, sino que en ocasiones esos bloqueos y olvidos, o incluso los errores de atribución que puede producir, son gestos necesarios que equilibran la psique del sujeto.¹⁹

Los documentales aquí referenciados parecen asumir esto, de una manera o de otra, consciente o inconscientemente. Incluso utilizan la metáfora del fragmento como recurso narrativo. Lo hacen más, al menos superficialmente, *Retrato, Los materiales, Pepe el andaluz y Haciendo memoria*, con sus grabaciones, fotografías, o conversaciones de teléfono o fragmentos de audio. También lo hace *Nadar*, si bien la película de Subirana usa escenas recreadas para convertirlas en fragmentos de memoria, lo que sería otra manera, legítima también, de

¹⁹ Estas ideas sobre la memoria pueden encontrarse en algunos estudios ya clásicos como el de Kandel (2007) y el de Edelman (1989). También cabe citar una idea interesante de Rothberg (2009), cuando el autor aboga por un modelo que entienda la memoria como algo no jerarquizado, menos competitivo que huya de la idea de suma cero en la recuperación de pasados traumáticos. Analiza técnicas como la intertextualidad o la fragmentación como forma de recuperar esos traumas pasados y defiende su indudable utilidad por encima de modelos más tradicionales basados en la búsqueda y establecimiento de una verdad definitiva.

rellenar un hueco (al final la recreación no deja de ser un fragmento más de un cuadro incompleto). Gustavo Salmerón hace algo similar, en este caso mediante los objetos que va recuperando Julita en ese laberíntico castillo del título. Todos los autores asumen que al pasado se accede encajando como se puede piezas de contornos imprecisos; montando, cinematográficamente hablando, esos fragmentos. Siempre está el riesgo de no asumir lo que es realmente la memoria, de erigir estos productos en un dogma memorístico. La memoria es frágil por naturaleza, esquivada y nos engaña constantemente, pero no tenemos más remedio que asumir este hecho si pretendemos bucear en el trauma del pasado. Esta parece ser la única forma de proceder para esta generación de cineastas.

En un iluminador artículo, Laia Quílez comentaba sobre esta generación de la posmemoria que “por la experiencia de vida y las marcas socioculturales propias de la generación a la que pertenecen sus autores [...] constituyen por sí solos un bloque aparte dentro de la historia del cine documental sobre la guerra civil y el franquismo” (2013: 388). No podemos estar más de acuerdo. Ya no estamos ante la generación de la Transición, la que han estudiado con tanta profusión Vilarós (2018) o Labrador (2017), sino que estamos ante una generación nacida en democracia que ha buscado una vía propia y diferenciada para indagar sobre ese pasado. De ahí la performatividad, la autorrepresentación e incluso la autoficción. No todos los productos se han hecho bajo las mismas premisas ni condiciones, ni siquiera industriales o de producción. Pero estas películas comparten, al menos, un punto de partida y varias estrategias de puesta en escena. La recuperación memorística suele ser vista como antídoto claro contra el olvido que no pocos quieren imponer. Aquí es donde se debería debatir sobre las implicaciones políticas de estas prácticas discursivas que chocan frontalmente con el silencio de una cierta derecha y con la falta de interés que el franquismo, en general, tiene para una parte importante de la población. Esta generación de la posmemoria se ha opuesto a una generación de la desmemoria, integrada, esta sí, por gentes muy variadas y con una horquilla de edad mucho más amplia.

No pocos equívocos provienen de la actitud seguida por una parte importante de los creadores culturales más interesantes del primer posfranquismo. La generación de Eduardo Haro-Ibars, Iván Zulueta, Nazario u Ocaña, por citar nombres importantes de la época, estaba llamada a recuperar la memoria que supuestamente enterró el pacto transicional. ¿Por qué no lo hicieron? Si ellos renunciaron, ¿quiénes somos nosotros para criticarles por ello? Es más, ¿por qué no se les pregunta/preguntó (algunos están ya muertos) por su fuga del terreno de la memoria? Teresa M. Vilarós aventura algunas posibles respuestas en su estudio *El mono del desencanto* (2018) y comenta que el proceso de reforma transicional responde “tanto al proceso psíquico descrito como a las demandas que el capitalismo tardío y las nuevas geopolíticas globales piden ya a partir de los años sesenta” (2018: 51).²⁰ La última pregunta que cabe sobre esto es si realmente la generación actual (la de la posmemoria) ha podido emprender ese viaje para recuperar el pasado, precisamente, porque la generación anterior ol-

²⁰ Aquí cabría cruzar estas referencias con el imprescindible estudio de Labrador Méndez (2017).

vidó lo suficiente. Aquello que en neurobiología es un requisito para el correcto aprendizaje y para el mantenimiento de una cierta homeostasis, el olvidar, se convierte cuando hablamos de Historia en un reproche, un insulto. No todas las generaciones están llamadas a recordar, y algunas no pueden permitirse el lujo de olvidar. En esa tensión constante vive la aproximación posmemorística. El científico Andrew Smart nos recuerda que el olvido, el ruido (entendido como un término de teoría computacional) y el “no hacer nada” es una de las condiciones del recuerdo. En ocasiones, el mejor recuerdo proviene del azar, de lo involuntario, y de la actividad que el cerebro puede realizar en tiempos de descanso (Smart 2017). Si lo extrapolamos al terreno de la memoria histórica esta teoría científica podría suponer el perfecto antídoto contra los abusos de la memoria que analiza Ricoeur (2008). También sería una buena explicación de las dinámicas memorísticas de las diferentes generaciones de creadores en la España democrática.

En cualquier caso, el silencio de la derecha política, cuando no directamente su oposición en forma de tendencia revisionista que se consolida a partir de los 90, ha hecho daño y es una de las causas de que algunos autores anglosajones que conocen bien el caso español suelen atender más a los obstáculos que se le ponen a la memoria que a las oportunidades que presenta el mercado cultural. La prestigiosa hispanista Jo Labanyi, por ejemplo, ha calificado la cultura contemporánea española como “one big ghost story” (2002: 14). Esta metáfora no se nos antoja inadecuada, ni mucho menos, pero no debería tapar lo importante, que la controversia está ahí y que una parte importante de la producción audiovisual de los últimos años que se centra en el problema de la memoria histórica lo hace desde el imperativo moral de la restitución de la dignidad de los olvidados.²¹

Desde el cambio de siglo la producción no ha dejado de crecer, posiblemente espoleada por la renovada conciencia de la pérdida irremediable por cuestiones biológicas de los testigos directos de los momentos más traumáticos del siglo xx español. Por otro lado, el renovado interés que ese pasado ha provocado en quienes no sufrieron en primer término las consecuencias de la contienda o la represión es síntoma de algo más; posiblemente de nuestra necesidad (quizás incluso un imperativo ético) de posicionarnos sobre la historia española. Esto provoca que algunos de los productos aquí analizados sean leídos, al menos desde la crítica y una parte del periodismo generalista, como un producto que sí habla de la historia traumática de España, algo que resulta esperanzador, por cuanto posibilita que el debate no se limite al ámbito estrictamente académico.²²

²¹ Sobre los peligros de la “fantasmaticización” como categoría cultural y analítica, véase Ribeiro de Menezes (2014).

²² Véase, por ejemplo, Zas Marcos (2017).

OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel (2017). *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Málaga: Pálido Fuego.
- Baby, Sophie (2018). *El mito de la Transición pacífica: Violencia y política en España (1975-1982)* [2012]. Madrid: Akal.
- Balló, Jordi y Xavier Pérez (2006). *La semilla inmortal*. Barcelona: Anagrama.
- Bartra, Roger (2006). *Antropología del cerebro*. Valencia: Pre-textos.
- Bevan, Robert (2019). *La destrucción de la memoria* [2006]. Valencia: La Caja Books.
- Cadenas Cañón, Isabel (2019). *Poéticas de la ausencia. Formas subversivas de la memoria en la cultura audiovisual contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- Casas, Ana (comp.) (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.
- Casas, Ana (ed.) (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Casas, Ana (ed.) (2017). *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Cascajosa Virino, Concepción (2016). *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes.
- Cerdán, Josetxo y Miguel Fernández Labayen (2016). "Memoria y documental en la Guerra Civil española y el franquismo. De la memoria patética a la memoria sentimental", *Pasajes*, 51: 58-73. Accesible en <<https://roderic.uv.es/handle/10550/59190>> (1 de julio de 2021).
- Cerdán, Josetxo y Miguel Fernández Labayen (2017). "Memoria y fosas comunes: Estrategias políticas del documental independiente", *L'Atalante*, 23: 187-198. Accesible en <<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=379>> (1 de julio de 2021).
- Davies, William (2019). *Estados nerviosos. Cómo las emociones se han adueñado de la sociedad* [2018]. Madrid: Sexto Piso.
- Edelman, Gerald M. (1989). *The Remembered Present: A Biological Theory of Consciousness*. Nueva York: Basic Books.
- Estrada, Isabel (2004). "Cuéntame cómo pasó o la revisión televisiva de la historia española reciente", *Hispanic Review*, 72.4: 547-564.
- Gergen, Kenneth J. (2018). *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo* [1991]. Barcelona: Paidós.
- Gómez Gómez, Agustín y Nejame Parejo (2020). "Autorretrato, retrato de familia y autoficción en *Días de agosto* (2005) de Marc Recha", *Revista de comunicación*, 19.1: 109-123. DOI: <<https://doi.org/10.26441/RC19.1-2020-A7>>.
- Hirsch, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press.
- Kandel, Eric (2007). *En busca de la memoria* [2006]. Buenos Aires: Katz.
- Labanyi, Jo (2002). "Introduction: Engaging with Ghosts, or Theorizing Culture in Modern Spain", in *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford: Oxford University Press, 1-14.
- Labrador Méndez, Germán (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.

- LaCapra, Dominick (2006). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica* [2004]. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Nichols, Bill, (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* [1991]. Barcelona: Paidós.
- Nora, Pierre, (1984). *Les Lieux de mémoire*. París: Gallimard.
- Novick, Peter (1999). *The Holocaust in American Life*. Boston: Houghton Mifflin.
- Loureiro, Ángel G. (2008). "Argumentos patéticos. Historia y memoria de la Guerra Civil", *Claves de la razón práctica*, 186: 18-25.
- Martin, Jose A. y Rafael Escudero (2008). *Derecho y memoria histórica*. Madrid: Trotta.
- Palacio, Manuel (2012). *La televisión durante la Transición española*. Madrid: Cátedra.
- Palacio, Manuel (2019). *Histoire sociale de la télévision en Espagne*. Lyon: Le Grin.
- Pousa, Laura (2015). *La memoria televisada. Cuéntame cómo pasó*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Quílez Esteve, Laia (2013). "Memorias protésicas: Posmemoria y cine documental en la España contemporánea", *Historia y Comunicación Social*, 18: 387-398. DOI: <https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.43974>.
- Quílez Esteve, Laia (2014). "Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional", *Historiografías*, 8: 57-75. DOI: <https://doi.org/10.26754/ojs_historiografias/hrht.201482417>.
- Reig Tapia, Alberto (2017). "La derecha española y la Segunda República: Neofranquismo e historia", *Cultura de la república. Revista de análisis crítico*, 1: 129-148. Accesible en <<https://docplayer.es/74788756-Cultura-de-la-republica.html>> (1 de julio de 2021).
- Ribeiro de Menezes, Alison (2014). *Embodying memory in contemporary Spain*. Nueva York: Palgrave McMillan.
- Ricoeur, Paul (2010). *La memoria, la historia, el olvido* [2000]. Madrid: Trotta.
- Rothberg, Michael (2009). *Multidirectional Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Ruiz-Vargas, José María (2002). *Memoria y olvido*. Madrid: Trotta.
- Sacks, Oliver (2019). *El río de la conciencia* [2017]. Barcelona: Anagrama.
- Sánchez Soler, Mariano (2010). *La Transición sangrienta: Una historia violenta del proceso democrático en España (1975-1983)*. Barcelona: Península.
- Schacter, Daniel L. (2003). *Los siete pecados de la memoria. Cómo la mente olvida y recuerda* [2001]. Barcelona: Ariel.
- Sisino Pérez, Juan y Eduardo Manzano (2010). *Memoria Histórica*. Madrid: Libros de la Catarata.
- Vilarós, Teresa (2018). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)* [1998]. Madrid: Siglo XXI.
- White, Hayden (2018). *El pasado práctico* [2014]. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Zas Marcos, Mónica (2017). "Ha nacido una estrella a los 80: Julita, antifranquista y enamorada de Primo de Rivera", *eldiario.es*, 16 de diciembre. Accesible en <https://www.eldiario.es/cultura/cine/Julita-antifranquista-Primo-Rivera_0_718478869.html> (1 de julio de 2021).