

ENTRE EL DICTADOR Y YO:
MEMORIA E HISTORIA EN EL CINE DOCUMENTAL
DE LA GENERACION DE LA DEMOCRACIA

Olga Lobo
Universidad de Grenoble

Una de las opiniones más extendidas en torno al siglo veinte es quizás el hecho de que ha sido este siglo uno de los más brutales de la historia de la humanidad, no tanto cuantitativamente, lo que concernería al número de víctimas, ni tampoco con respecto a los modos de la violencia aplicada por y a las distintas sociedades, sino porque las atrocidades cometidas contrastan irremediabilmente con la idea de progreso y modernidad que caracterizan igualmente la centuria. Este contraste explica, tal vez, la progresiva evolución del pensamiento que acompaña el acontecer histórico y que empezará a imponerse en la segunda mitad de siglo promoviendo la defensa de valores que permiten repudiar los abusos del hombre contra el hombre.

Paralelamente a esta doble lectura del siglo, la historia del Arte del siglo veinte nada asimismo entre dos aguas : la innovación creadora y el compromiso con la realidad en la que dicho arte se desarrolla. El debate entre la función del arte y su responsabilidad frente a los acontecimientos de su tiempo, por un lado y su mayor o menor independencia del referente, por otro, ha ocupado, en efecto, el centro de la reflexión de todas las manifestaciones artísticas desde el inicio del siglo, sea en poesía, en narrativa, en teatro, en artes plásticas,..

En el caso del cine, arte que, *grosso modo*, nace con el siglo XX, esta reflexión sobre el posicionamiento frente a la realidad implica, en cierta manera, una perspectiva diferente o que, en todo caso, merece ser matizada. El cine, desde sus primeras creaciones (las « tranches de vie » de los hermanos Lumière o los documentales de Robert Flaherty por no citar que dos ejemplos), trabaja con el material más inmediato de la « realidad », es decir, la imagen y, de forma aún más compleja que en el caso de la fotografía o la pintura, puesto que trabaja, como es sabido y ya ha sido destacado y estudiado ampliamente, con la imagen... en *movimiento*, es decir, es, a la vez, mostración de lo real y testigo de su transcurso, de su devenir.

En este sentido, la creación cinematográfica parecía abocada a una relación especialmente íntima con la Historia con mayúsculas, que es, a su vez, el relato del devenir del hombre por el tiempo (o del hombre en devenir...). De alguna manera se podría decir que con el nacimiento del cinematográfico nace también una nueva forma de conservación y de memoria de ese devenir del hombre por el tiempo, es decir, nace un nuevo aliado de la Historia y de su recuerdo...

El cine documental aparece así, en el seno de un contexto histórico convulso, como una de las manifestaciones más relevantes de la memoria del siglo. En primer lugar en tanto recopilación de imágenes, pero, más allá de esta función de documento-archivo, recuerdo o memoria de los hechos, ciertos documentales se revelan como práctica social, en la medida en que no sólo muestran sino que además analizan, interpretan, representan, el mundo que les rodea, promoviendo el cuestionamiento de las sociedades objeto de su trabajo desde una perspectiva crítica. En este sentido son a la vez relato del mundo y discurso sobre el mundo : gracias a esta articulación entre relato y discurso, sirviéndose en la mayoría de los casos de la memoria de los personajes « secundarios », agentes invisibles de la Historia, construyen una Historia, hacen Historia, a menudo, *contra* la Historia « oficial », la historia transmitida por las estructuras de poder, planteando la cuestión sobre la interpretación de la realidad social y la validación de dicha interpretación¹.

La práctica de la creación cinematográfica documental, más que cualquier otra manifestación artística, conservaría de este modo intacta y de manera particular esa relación potencialmente privilegiada –en tanto íntima- con la realidad histórica que es capaz de captar.

De este modo, nutridas con las numerosas y dolorosas experiencias de un siglo XX donde las luchas sociales y políticas han sido particularmente encarnizadas, y ya sea como cine político, militante, social, de denuncia, de resistencia... las distintas tendencias del cine documental, desde la (al menos pretensión de) mera mostración de la realidad, hasta las propuestas de reflexión sobre lo documentado, atraviesan y recogen la historia del siglo veinte convirtiéndose en auténticos documentos de valor historiográfico en la medida en que, como afirma Paul Ricoeur, pueden ser interrogados

¹ Sobre esta articulación entre relato y discurso en el cine documental, así como la particularidad de la práctica documental frente a otras manifestaciones cinematográficas, véase la recopilación de artículos recogida en: Cathrine SAOUTER (dir.) *Le documentaire, contestation et propagande*, XYZ éditeur, Quebec, 1996.

por un historiador con la idea de encontrar una información sobre el pasado²: más allá del impacto (y por tanto mayor efecto catártico) que pueden tener sobre el espectador, ya que, como dice el adagio, sus imágenes « valen más que mil palabras », documentales como *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933), *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1957) o más recientemente *Shoa* (Claude Lanzmann, 1985) se convierten en auténticos documentos *sobre* la Historia en la medida en que nos acercan a ella invitándonos, cuando menos, a observarla. En este sentido, afirmaba Pierre Sorlin en su *Sociologie du cinéma*, los filmes son propuestas sobre la sociedad y, para el historiador, trabajar con el cine significa comprender cómo están construidas estas propuestas³.

Al valor de documento historiográfico o *sobre* la Historia del cine documental, tal y como lo acabamos de definir, se le suma otro valor que convierte al género documental, como ya he afirmado en otra ocasión⁴, en documento *para* la Historia en la medida en que sus creaciones no sólo nos *enseñan* o hablan de la Historia sino que nos invitan a una reflexión, a un cuestionamiento, más de orden epistemológico y ontológico, sobre su sentido y función así como de su articulación con la memoria del pasado. Si la Historia es recuento de acontecimientos, es también, como adelantábamos antes, relato del hombre en *devenir*, es decir relato de un tiempo que no es puramente lineal sino a la vez pasado, presente y futuro ; relato, en definitiva, de las transformaciones que afectan a nuestra existencia y condicionan nuestro paso hoy por la tierra, así como el futuro que construimos.

El trabajo del historiador, afirma Todorov, consiste no sólo en seleccionar los hechos acontecidos con el fin de establecer la verdad sino que esta selección debe estar igualmente orientada hacia la búsqueda del *bien*. Conocer para no repetir, para caminar hacia el bien, he aquí, en esencia, el fin último del trabajo de la Historia según un uso ejemplar de la memoria (matriz, afirma Ricoeur)⁵ :

L'usage exemplaire [...] permet d'utiliser le passé en vue du présent, de se servir des leçons des injustices subies pour combattre celles qui ont cours aujourd'hui, de quitter le soi pour aller vers l'autre⁶

² Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, pág. 226.

³ Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma*, Paris, Pubier, 1977.

⁴ Me refiero a una comunicación que presenté en el coloquio de la Universidad de Grenoble « Les voies incertaines de la démocratisation » (14-15 de mayo de 2009), titulada « Documents pour l'histoire : regards pour une nouvelle démocratie au Chili », y que espera su próxima publicación.

⁵ Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, pág. 647.

⁶ Todorov TZVETAN, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004, págs. 31-32.

Durante los últimos años ciertos documentales, sin declararse necesaria ni abiertamente políticos o militantes, dan cuenta de su relación privilegiada con los acontecimientos de la Historia incorporando en su estética una dimensión ética que comparte esta concepción dinámica de la Historia de la que hablan, entre otros, Ricoeur y Todorov. Estos documentales articulan su relato entre búsqueda personal actual (desde el presente, entonces) y reflexión sobre el « nosotros » (desde la « historicidad », esta vez), estableciéndose los creadores como seres que se apropian y ponen en acción en sus relatos su « condición histórica », de seres pertenecientes a la historia y afectados por ella, como una etapa previa del conocimiento histórico deseado⁷. Este es el caso del documental que propongo aquí para su estudio y análisis : *Entre el dictador y yo*.

El documental *Entre el dictador y yo* es un filme colectivo (participan seis jóvenes realizadores nacidos todos después de la muerte de Franco: Juan Barrero –Sevilla, 1980, Guillem López –Barcelona, 1975-, Sandra Ruesga - Madrid, 1975-, Elia Urquiza - Pamplona, 1979-, Raúl Cuevas –L’Hospitalet de Llobregat, 1978- y Mónica Rovira - les Masies de Voltregà, 1978-) estrenado el veinte de noviembre de 2005, cuando se cumplían treinta años de la desaparición de F. Franco. El filme responde a una iniciativa de « El Memorial Democràtic », entidad de la Generalitat de Catalunya para la promoción de políticas públicas de la memoria, que pretendía impulsar el debate sobre la figura del dictador.

Tania Balló, productora de cuatro de los « cortos » y una de las coordinadoras del proyecto explicaba al diario *El País*: « Les pedimos a seis realizadores nacidos en la democracia que representaran filmicamente aquello que Franco les sugería, con dos límites: que en sus trabajos no usaran imágenes de archivos oficiales y que obviarán el periodo de la Guerra Civil, porque la idea era que colocaran el foco en la figura del dictador ». En la carátula del filme puede asimismo leerse : « A partir de una premisa: "Cuál fue la primera vez que oí hablar de Franco", seis jóvenes directores realizan una pieza sobre la propia memoria y el recuerdo personal. La suma de sus miradas compone una reflexión plural sobre nuestra historia. Una revisión del legado y la pervivencia,

⁷ La noción de « condición histórica » la desarrolla Ricoeur en su tercer tomo de *Temps et Récit* y la profundiza en su *La mémoire, l’Histoire, l’oubli*; en tanto « seres históricos », explica Ricoeur, estamos en tensión entre un pasado recibido en herencia y un futuro dejado a nuestra iniciativa, el ser histórico es un ser cuya condición es doble, a la vez paciente *afectado* por una historia terminada y agente *requerido* por la historia aún por hacer. En este sentido el hombre *pertenece* a la historia –según la noción de « pertenencia » explicada por Gadamer en su *Vérité et Méthode*-, en la medida en que, de manera absoluta, el hombre no comienza nada, no innova, en sentido estricto, en su acción, puesto es siempre heredero del pasado e integrante de un proyecto de la historia por hacer. Véase al respecto la tercera parte del libro citado (Paul RICOEUR, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Seuil, 2000, págs. 373-589).

evidente o subterránea, de la figura de Francisco Franco. Una mirada sobre el presente para encontrar en él las claves del pasado y para entender un mundo donde la figura de los dictadores sigue siendo lamentablemente vigente. Un ejercicio fílmico contra el olvido».

Se trata, por tanto, de un trabajo « de encargo » en el que los realizadores se ven instados a crear un relato a partir de ciertas premisas y según unos límites establecidos. El primer aspecto a tener en cuenta es la juventud de los realizadores que, por razones obvias, no vivieron el franquismo ni de cerca ni de lejos. Pertenecen todos ellos a una generación nacida durante la transición e inmersa en los proyectos de modernización del país y de construcción de una sociedad que mira hacia el futuro : es la generación nacida durante la transición, la generación de la entrada en Europa, de las olimpiadas del 92, la generación de esa España que, como rezaba la campaña publicitaria de turismo, es diferente..., una generación, por tanto, que se ve obligada a mirar a un pasado, a una historia, que le es ya lejana.

La mirada de estos jóvenes debía centrarse, siguiendo los límites impuestos, en la figura del dictador, sin ahondar en el período de la Guerra Civil (orientada entonces a un pasado más reciente con respecto a su historia personal) y debía descartar las imágenes de archivo, sugiriéndoles así que indagaran en su entorno para responder al planteamiento de los coordinadores del proyecto. Lo interesante de esta orientación es que el planteamiento de las premisas y los límites impuestos impulsan, en efecto, la creación hacia un relato personal en el que, de la exploración del pasado, resultan una serie de cuestionamientos presentes e inquietudes con respecto a ese ser histórico, en devenir, que los realizadores descubren ser en el transcurso de la realización del filme, como dejan translucir las seis creaciones sin excepción.

Por otra parte, el proyecto tenía como fin último abrir un debate sobre la figura del dictador, su herencia, y, de manera más « universal » explicar las razones que explicarían un mundo en el que aún hoy « la figura de los dictadores sigue siendo, como leímos en la nota de prensa del filme, lamentablemente vigente ». Todo un programa de intenciones, entonces, que participa, como veremos concretamente en las piezas de los realizadores, de la idea dinámica de la historia que explicábamos *supra*.

En la primera pieza Juan Barrero parte, como estaba previsto, de su primer recuerdo asociado a la figura de Franco, el recuerdo de un día en que, siendo niño, su padre le regaló su primera cámara y con ella grabó las imágenes de un barco en el que su padre se había parado a tomar un café : se trataba del « Azor », el yate de Franco,

símbolo ostentoso de su poder, transportado a la loma de una colina en la meseta burgalesa para ser transformado en motel. El destino del yate sirve, en efecto, de fondo para la reflexión del realizador sobre la figura de Franco. Barrero vuelve al lugar para tratar de elucidar el porqué del traslado y conservación de este objeto del pasado franquista. La cámara recorre las distintas piezas del barco mientras el empresario, de nombre Lázaro, que había adquirido el yate gracias al capital acumulado con un negocio de puertas blindadas durante los primeros años de la democracia, muestra, hace visitar, explica, cuenta...

Lo que podríamos llamar la superficie del relato, en el ritmo lento, pausado que impone, connotando un tiempo casi detenido, nos sumerge en una especie de intrascendencia donde lo anecdótico da cuenta de una existencia anodina y absurda que, sin embargo, se empeña en persistir. En un momento determinado la voz en off del realizador comenta que al otro lado de la colina se encuentra Atapuerca y añade que el homínido más antiguo de Europa bajaba por esa loma para tratar de cazar un mamut o un rinoceronte ; al final de la pieza un grupo de niños convierten el barco en terreno de juego. Tras la apariencia anodina de lo contado, lo anecdótico adquiere, en la estructura profunda del relato y gracias a la carga simbólica de las imágenes, los objetos, las reflexiones, un sentido que invita al espectador a trascender, justamente, lo visible para penetrar en lo invisible: el yate, corrompido por el paso del tiempo está, sin embargo, ahí, permanece, ya no vale nada, no sirve para nada y en cambio persiste en un tiempo infinito en medio de una historia que abarca desde ese pseudo-hombre que luchaba por su supervivencia hasta los niños que hoy juegan inconscientes y mañana deberán construir el futuro.

La pieza documental de Barrero nos hace descubrir, a través de la grotesca permanencia de ese objeto detenido en el tiempo, el *devenir* del hombre, que, en medio de tantos años de evolución, tropieza con ese barco que irrumpe del pasado como un secreto de familia, como la mácula, a la vez molesta e indeleble, que es la huella de lo que fuimos, somos y seremos : «¿Cuánto tiempo cuesta –se pregunta Barrero– desmantelar para siempre el dormitorio de un dictador ? » (6' 08'') El realizador, y es este el primer aspecto destacable de la experiencia, se descubre, como les ocurrirá a los otros, ser histórico, sorprendido por la historia, afectado por ella, a pesar, quizás, suyo.

De alguna manera, podríamos concluir, nuestra condición histórica nos obliga tarde o temprano a ralentizar el ritmo de nuestras existencias cotidianas y mirarnos desde dentro, desde la historia, nuestra historia, pero la tarea no es fácil : « cuando

recibí el encargo, dice Barrero en su documental, creí que sería sencillo, pero he descubierto pasillos más estrechos de lo previsto, ventanas más pequeñas de lo previsto, ... (5' 44'').

Este mismo desconcierto frente a los resultados de la tarea encomendada, aparece de manera más explícita en la pieza de Sandra Ruesga. Mientras la banda sonora del filme reproduce una conversación telefónica con sus padres, la pantalla muestra las imágenes de películas en super 8 de la infancia de la realizadora que recuerdan escenas de felicidad doméstica en la que se mezclan las visitas al Valle de los Caídos o al cerro San Cristóbal. La realizadora confiesa a sus padres su sorpresa por la indiferencia con la que la familia se dejaba vivir en medio de lo que no deja de ser el símbolo de un escenario macabro de celebración de muerte y represión.

La respuesta de sus padres, sincera y abierta, indica una voluntad de la generación de la dictadura por inculcar y transmitir valores positivos a sus hijos. Algo que durante la transición será, de alguna manera, la respuesta generalizada de una sociedad que busca mirar hacia delante y salir del oscurantismo (o quizás la reacción normal de una sociedad « anestesiada », devastada hasta la ataraxia más profunda y que conlleva la aniquilación de toda voluntad política o de toda capacidad de reacción tras cuarenta años de dictadura y manipulación de los discursos).

El consenso político promovido por las élites, que hizo posible el éxito de la democracia hasta nuestros días, tuvo en efecto, el respaldo de un consenso más tácito de una sociedad probablemente temerosa de reproducir una nueva contienda fratricida, y unánimemente deseosa de olvidar, ignorar los traumas del pasado para poder así construir una vida basada en el optimismo: los españoles –afirma Javier Tusell⁸– querían la libertad y no la revolución.

Ese consenso, que se traduce en última instancia en la elaboración de un texto constitucional apoyado en referéndum por una amplia mayoría de los ciudadanos, permitía llevar a cabo un proyecto transicional de la sociedad española que suponía, como explica Tusell «reconciliación, pero también moderación y voluntad de no repetir el pasado»⁹.

En contrapartida, la aparente normalidad y facilidad con la que transcurre la transición democrática en España en el nivel de las esferas de poder, que efectivamente

⁸ Javier TUSELL, *Historia de España en el siglo XX*. Tomo 4. *La transición democrática y el gobierno socialista*, Madrid, Taurus, 2007, pág. 98.

⁹ *Ibid*, pág. 127.

trabajaron para que el cambio fuera no sólo posible sino firme y duradero, contrasta con los efectos producidos a nivel social : la despolitización de la sociedad, la apatía política –que se tradujo rápidamente, por ejemplo, en la escasa participación en las elecciones municipales de 1979- la desinformación, la indiferencia... el desencanto, en fin, parecen caracterizar la norma de comportamiento social de aquellos años como se observa en la pieza documental de Ruesga. La apatía sólo se verá tímidamente conmocionada por la intentona golpista de 1981, que finalmente sirvió para afianzar las posturas de repudia a una involución militar, pero que no transformaría radicalmente la actitud o implicación política en la sociedad española : « una década después –continúa más tarde Tusell, 247- de la aprobación de la constitución el peligro de la democracia española era mucho más el cáncer del escepticismo que el infarto de un golpe de Estado ».

A treinta años de la muerte de Franco, la joven realizadora no logra comprender el porqué de una indiferencia que la concierne personalmente hasta el punto de ser ella misma no sólo paciente sino agente, como le recuerda su padre, de dicha indiferencia. A treinta años de la muerte de Franco, parece decirnos Ruesga, ¿debemos seguir alimentado el tabú de un pasado ignorado, escondido, reprimido,... ? « En el Valle de los Caídos descubrí –comenta la realizadora al periódico *El Mundo*- que he heredado una historia falseada a fuerza de silencios »¹⁰.

La misma indiferencia frente al pasado aparece igualmente representada en el filme de Elia Urquiza en la presencia, sólo perturbada por las secreciones fecales de las palomas, de una estatua de Franco en una plaza de Santander donde descansan los ancianos, pasean y se hacen fotos los turistas y juegan los niños...la vida continua en torno a ella y el manto de olvido que se ha ido imponiendo en el discurso social permanece con la misma insistencia, haciendo posible que aún hoy símbolos de celebración del franquismo –como es el caso de esta estatua erigida en 1964- continuen en pie: « esa es una parte de la historia –dice la abuela de Elia Urquiza en el filme (viuda de un militar franquista)- que hay que olvidar... » por olvidar debemos entender, claro, ignorar, ocultar.

El mismo discurso, aunque con un mayor tono de violencia, lo encontramos en la pieza de Raúl Cuevas que se interna en las calles y plazas de la periferia barcelonesa, recorriendo espacios similares al lugar donde él mismo creció, con el fin de interrogar a los vecinos de los barrios construidos por Franco para alojar a los obreros y emigrantes

¹⁰ Artículo consultable en <http://www.elmundo.es/elmundo/2005/11/16/cultura/1132162757.html>

artífices de la reconstrucción de España durante los años sesenta. Estos alojamientos de bajo costo, donde lo que se privilegiaba era la posibilidad de hacinar el mayor número de personas y no su calidad de vida, formaban parte de la propaganda del régimen que, sin ningún escrúpulo –como ocurrió con los mineros en Asturias- explotó a sus obreros sin miramientos hacia sus condiciones de trabajo o vida.

Las escasas y dudosas compensaciones sociales que el régimen les otorgaba, como fue el caso de estas viviendas, eran por su parte igualmente explotadas en la magnificación de la figura del dictador presentado como padre y salvador del pueblo. Sea como fuere, el discurso populista, propio por otro lado de todo régimen totalitario, es uno de los discursos que ha perdurado en la conciencia de los ancianos españoles. La propaganda demuestra así su eficacia en la pervivencia de un discurso desposeído de toda capacidad crítica.

Las reacciones de estos vecinos, « en deuda » con el régimen, a la pregunta sobre Franco son, en este sentido, significativas : molestia, malestar, balbuceo, duda, medias palabras ... y, en el fondo, una negativa radical a entrar verdaderamente en el análisis del pasado o su mero recuerdo ; rechazo que podemos resumir en el ejemplo de la intervención espontánea de una de las vecinas : « A Franco déjale ya donde esté en los infiernos ardiendo, [...] ¡mejor no acordarse y dejarlo pa' prao que dé yerba, que es lo que hace falta !» (36' 55''-37'44'').

Desde un punto más intimista abordan el tema los dos realizadores restantes : Guillém López y Mónica Rovira. El primero se apoya en el desfase entre las imágenes y la banda sonora consiguiendo una articulación sugerente entre relato biográfico y cuestionamiento discursivo. Una serie de fotografías y de extractos de películas familiares reproducen la biografía del joven mientras escuchamos las voces recordatorias de los distintas etapas históricas que recorren paralelas su historia personal. Así, las fotografías que recuerdan su nacimiento en 1975 se acompañan del anuncio de Arias Navarro dando cuenta de la muerte de Franco. Con el fondo de las imágenes de la escuela, las risas infantiles y los cánticos se sustituirán por la voz que retransmite el intento de golpe de Estado de 1981. Esta articulación desfasada entre un relato mostrado y otro sugerido, confluye en la parte final del filme donde ambos relatos se encuentran. Reproduce, esta parte final, una grabación de los recuerdos del exilio y reclusión en un campo de concentración en Francia de su abuelo y se intercala con otro recuerdo entrecortado : el de sus paseos y conversaciones por la playa que vemos en la

imagen. Finaliza el filme con un primerísimo primer plano del rostro del realizador dirigiéndonos, silencioso, su mirada interrogante ...

Si en la primera parte del filme los recuerdos de Franco parecen limitarse a una mera coincidencia cronológica y al son del estribillo de una canción infantil de tono burlesco, las conversaciones con su abuelo, que López sitúa en 1990, resultan ser un momento de revelación que transforma irremediamente una figura, la del dictador, que hasta entonces no existía sino como simple telón de fondo, como una especie de sustrato histórico, entonces, que, aún estando ahí, no deja de ser un fondo borroso y un tanto incoherente...

En este sentido el realizador afirma en la sinopsis del filme : «¿Quién es Franco? Franco es un desconocido ... un rostro... una sombra... una imagen que intento atrapar, pero que se esconde oculta entre los espacios de algunos de mis recuerdos más personales. La búsqueda de estos espacios es una mirada hacia su sombra».

Como sombra o fantasma aparece igualmente representada la figura de Franco en la última pieza firmada por Mónica Rovira. Su documental es una vuelta a las raíces, la tierra donde nació y un encuentro con el silencio y la mirada perdida de su abuelo, campesino y promovido a alcalde franquista durante la dictadura. Uno de los momentos más emotivos de toda la cinta es ese encuentro imposible entre Mónica y su abuelo, la ternura de la escena vuelve aún más dura esa incomunicación representada en el silencio del abuelo y la insistencia en la pregunta de la nieta (51' 17''- 53' 20''). El silencio de la Historia, encarnado en esa respuesta nunca obtenida, deja a la realizadora sola, nuevamente, con su desconcierto, y ante la dificultad de comprender, explicar, contar : « Se nos ha hecho de noche -concluye el filme- con un fantasma que no conozco y que es Franco, ... me persigue, cosa que no había hecho antes,... me da un mal rollo increíble... Es cierto que si no ves las cosas no las conoces... pero es difícil hablar o intentar hacer cine de algo que no has visto. »

Como hemos visto, los seis realizadores construyen su relato desde la intimidad de una serie de historias « mínimas » que, en connivencia con la memoria de sus mayores, vienen a imbricarse en la Historia con mayúscula, esa Historia heredada y sólo parcialmente, tangencialmente, conocida.

El título *Entre el dictador y yo* adquiere, de este modo, una significación que es doble : a la vez temporal y existencial. *Entre el dictador y yo*, recorre el tiempo desde la muerte de Franco hasta el hoy pero es sobre todo puesta en escena de un *yo* que no duda en invadir la imagen o apropiarse el relato desde el fuera de campo logrando, de este

modo, una total ruptura de fronteras entre dentro y fuera, quiebre que no es otra cosa que un borrado de fronteras entre el ayer y el hoy, entre el yo y el nosotros.

Las preguntas sobre la Historia desde ese tiempo cotidiano, el tiempo de las vidas de estos personajes secundarios, se transforma en búsqueda identitaria en el que el yo es *sujeto colectivo*, generación. Una generación que descubre, porque, como veíamos, el documental es relevación, toda una serie de interrogantes existenciales y, ante todo, descubre atónita su ignorancia.

La escritura (el relato) es en el documental *Entre el dictador y yo* errancia entre el ayer y el hoy, entre el yo y el nosotros, y se revela, efectivamente, movimiento iniciático, aprendizaje de ese ser histórico del que hablábamos al principio: la indagación sobre el pasado desemboca, a fin de cuentas, en una lección sobre la pérdida de la historia y la necesidad de reinventarla. El pasado ineluctable, terminado y enterrado, se vuelve entonces tiempo de incertidumbre que deja intactas las preguntas sobre el presente y porvenir de la Historia del pasado.

El significativo desconcierto de los seis jóvenes realizadores parece proponer un mismo interrogante sobre el silencio y el olvido impuestos, o aceptados tácitamente, y que encontraban explicación en el contexto de la etapa consensual de la transición. Treinta años después de la muerte de Franco, esa « amnesia colectiva » se traduce en una pérdida de la *historicidad* que es, en definitiva, vivida, en el sentir de esta generación, como un engaño, un cataclismo personal al que conduce la instrumentalización de la memoria. Recobrar la memoria es hoy, protesta implícitamente el documental, un deber de justicia frente a la tarea inconclusa de denunciar, repudiar y, ante todo, resolver las ambigüedades en torno a un pasado largo tiempo ignorado o disfrazado de neutralidad y consenso.

De este modo, el compartido, y como digo significativo, desconcierto de los realizadores de *Entre el dictador y yo*, miembros de una generación « producto » de esa democracia basada en el consenso y en cierta forma de desmemoria, nos lleva, finalmente, a preguntarnos no tanto sobre la figura de Franco en sí, sino sobre la manera en que la transición democrática se llevó a cabo, el coste de un pasado puesto entre paréntesis y, sobre todo, la necesidad, treinta años después, de recuperar la memoria histórica. Los jóvenes realizadores plantean, así, una reflexión a la vez personal y colectiva –reflejo entonces de una indagación identitaria que puede ser leída como sentir social- en torno a la recuperación del pasado histórico y de su importancia en la

construcción de una democracia sin fisuras (es decir, en definitiva, sin riesgo futuro de derrumbe).

En plena articulación entre estética y ética, estas creaciones artísticas dan cuenta del rol fundamental que la cultura, en tanto reflejo de « historias internas», juega, superando su papel de meros testimonios, como espejo en el que la Historia no debe dejar de mirarse.

El documetal *Entre el dictador y yo* se presenta, finalmente, como revelación, descubrimiento en tanto seres en la historia de una generación que, en medio de un tiempo inconcluso, herederos del pasado y artífices de un porvenir que les pertenece, reclaman una respuesta. *Entre el dictador y yo*, funciona, podemos concluir, como discurso contestatario del discurso oficial y mítico de una transición en la que las estructuras defendieron una versión de los hechos que ya no les convence¹¹.

Mediante esta operación de contestación y protesta el documental logra establecer un diálogo con el pasado desde el presente devolviéndole al pasado su verdadero interés histórico: intervenir en la construcción de un futuro aún incierto. Termino con una cita de Ricoeur que apoya y completa, con la clarividencia que caracteriza al filósofo francés, mi reflexión :

Se souvenir que les hommes d'autre fois avaient un futur ouvert et qu'ils ont laissé après eux des rêves inaccomplis, des projets inachevés : telle est la leçon que la mémoire enseigne à l'Histoire¹².

¹¹ Véase a este respecto el artículo de Irene G. RUBIO « Reescribir la memoria heredada, Documentales que reflexionan sobre la Historia reciente », aparecido en el diario digital *Diagonal* y publicado el lunes 8 de mayo de 2006, consultable en: <http://www.diagonalperiodico.net/Reescribir-la-memoria-heredada.html>

¹² Paul RICOEUR, *De l'Histoire au cinéma*, Paris, Complexe, 2008, pág. 27.