

LA MEMORIA EN EL CINE DE PATRICIA FERREIRA

Carmen BECERRA
(*Universidad de Vigo*)

Palabras clave: cine, memoria, Patricia Ferreira.

Resumen: Este artículo propone una reflexión acerca de la contribución del cine español a la recuperación de la memoria histórica. Con este objetivo se analizan dos películas de Patricia Ferreira –*Para que no me olvides* y *Señora de*– que atestiguan la renovada sensibilidad del arte cinematográfico respecto de este tema. Las películas abordan la memoria a través de géneros y formatos diferentes: el drama ficcional y el documental histórico; es decir, desde la realidad de la vida cotidiana, o desde la valentía de examinar total y directamente lo silenciado.

Mots-clés : cinéma, mémoire, Patricia Ferreira.

Résumé: Cet article propose une réflexion à propos de la contribution du cinéma espagnol à la récupération de la mémoire historique. Avec cet objectif deux films de Patricia Ferreira sont analysés –*Para que no me olvides* y *Señora de*– qu'ils témoignent de la sensibilité renouvelée de l'art cinématographique un rapport de ce sujet. Les films abordent la mémoire à travers des genres et différents formats: le drame ficcional et le documentaire historique; c'est-à-dire, depuis la réalité de la vie quotidienne, ou depuis le courage d'examiner complet et directement l'étouffé.

Keywords: Spanish cinema, memory, Patricia Ferreira.

Abstract: The aim of this paper is to reflect on the ways in which Spanish cinema has contributed to the recovery of the so called *memoria histórica* (“historical memory”) through the analysis of two movies by Patricia Ferreira –*Para que no me olvides* and *Señora de*– which are symptomatic of a renewed sensitivity towards the topic in recent cinema. As the paper will discuss, both movies approach the issue of memory cutting across a variety of genres and forms such as the fictional drama and the historical documentary. Thus, they either turn to the reality of daily life or become courageous explorations which directly confront what had been previously silenced.

Antes de escribir la primera página de mi libro permítase a la mujer disculparse para lo que para muchos será un pecado inmenso e indigno de perdón, una falta que es preciso que se sincere. Bien pudiera, en verdad, citar aquí algunos textos de hombres célebres que, como el profundo Malebranche y nuestro sabio y venerado Feijoo, sostuvieron que la mujer era apta para el estudio de las ciencias, de las artes y de la literatura. [...] Yo pudiera muy bien decir aquí cuál fue el móvil que me obligó a publicar versos condenados desde el momento de nacer a la oscuridad a la que voluntariamente los condenaba la persona que los escribía para aliviar sus penas, reales o imaginarias, pero no para que sobre ellos cayese la mirada de otro que no fuera su autora. No es éste, sin embargo, el lugar oportuno para hacer semejante revelación [...], pero como el objeto de este prólogo es sincerarme de mi atrevimiento al publicar este libro, diré, aunque es harto sabido de todos, que dado el primer paso, los demás son hijos de él, porque esta senda de perdición se recorre muy pronto. El que tenga paciencia para llegar hasta el fin, el que haya seguido página por página este relato, concebido

en un momento de tristeza y escrito al azar, sin tino, y sin pretensiones de ninguna clase, arrójelo lejos de sí y olvide entre otras cosas que su autor es una mujer.
Porque todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que saben.

ROSALÍA DE CASTRO

Con estas palabras que pertenecen al Prólogo de la novela *La hija del Mar* (1859), se disculpaba su autora, Rosalía de Castro, por ser mujer y tener el atrevimiento de publicar un libro. Las cosas han cambiado mucho desde entonces, pero deberíamos preguntarnos si han cambiado suficientemente.

En el mundo del cine, y más concretamente en el cine español, la presencia de mujeres detrás de la cámara ha conocido en los últimos decenios una variación sustancial. El cine español cuenta en este momento con un número muy apreciable de directoras de reconocido prestigio o que comienzan a abrirse camino en este medio con paso firme y seguro. Podríamos citar, entre otras, a Ángeles González-Sinde, Chus Gutiérrez, Isabel Coixet, Icíar Bollaín, Gracia Querejeta, Azucena Rodríguez, Helena Taberna, Ana Díez, Dunia Ayaso o Rosa Vergés. Sin embargo, la desproporción respecto a los profesionales varones es todavía muy amplia, a pesar de que, desde los años noventa, España es uno de los países con mayor número de directoras. Es igualmente precaria su situación si atendemos a las posibilidades de realización; así, en los últimos veinte años, según un estudio publicado por la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA)¹, más de la mitad de las directoras

¹ Asociación creada en el 2007 con el objetivo de apoyar la presencia de mujeres en condiciones de igualdad en el cine español. Sus más de doscientas integrantes

de cine españolas sólo ha dirigido una película, y apenas el 8% de las películas producidas han tenido al frente a una mujer. Las razones que justifican esta situación son, con palabras de Trinidad Núñez (2010: 122)

No sólo porque sean [los hombres] más visibles, más conocidos,... sino que, precisamente por serlo, les ha resultado más fácil conseguir quién produzca su proyecto. [...] los estereotipos prejuiciosos sobre la capacidad de liderazgo de las mujeres o sobre su falta de ambición han sido determinantes barreras que han funcionado haciendo percibir mayor riesgo subjetivo a aquellas personas que tienen en sus manos la capacidad para decidir si financiarles o no esos proyectos.

La conclusión resulta obvia: en España, y quizás podríamos afirmar que en el cine en general, la creación está todavía en manos masculinas².

En la breve lista del párrafo anterior hemos omitido premeditadamente el nombre de Patricia Ferreira, una de las directoras más

son mujeres profesionales de todos los ámbitos de industria cinematográfica: directoras, guionistas, productoras, montadoras, realizadoras de televisión, etcétera. Patricia Ferreira es una de las fundadoras de esta asociación

² Así se refiere a este tema M^a Concepción Martínez Tejedor (2007-2008: 316): “Inscritas en los circuitos comerciales o al margen de ellos, filmes con nombres femeninos jalonan una historia que, aunque joven, no ha dejado de ser patrimonio fundamentalmente masculino, más aún, patriarcal en sus modos de producción (sistema de estudios), de explotación (circuitos de salas de cine), en sus argumentos (pensados para espectadores masculinos y heterosexuales) y en sus protagonistas (estrellas de relumbrón, veneradas por el público y adecuadamente explotadas por los estudios y sus empresarios)”.

sobresalientes en el cine español actual. Esta madrileña de padres gallegos, licenciada en Ciencias de la Imagen y Periodismo, comienza su andadura como crítica de cine en TVE y en la revista *Fotogramas*: “Fui crítica de cine solo durante tres años. Era muy joven, había visto muchas películas y me sentía con capacidad para comentarlas. Pero enseguida me di cuenta de que lo que me gustaba era hacer cine, no criticarlo”³. Trabaja después como realizadora, directora y guionista en televisión. Debuta en el cine en el 2000 con el largometraje de ficción *Sé quien eres*⁴. En 2002, dirige el thriller *El alquimista impaciente*⁵ (adaptación de la novela homónima de Lorenzo Silva). Dos años más tarde realiza el corto *El secreto mejor guardado* (uno de los episodios de un largometraje documental colectivo promovido por Unicef y titulado *En el mundo a cada rato*). En el 2005 estrena *Para que no me olvides*⁶ y, en el 2009, realiza el largometraje documental *Señora de*⁷, títulos, estos dos últimos, de los que vamos a ocuparnos aquí. Su última película, *Els nens salvatges (Los niños salvajes)*⁸, ha sido calificada por

³ Palabras de la directora en una entrevista de Sergio Esteban Vélez para el periódico *El Mundo.Com*, publicada el 1 de diciembre de 2012.

⁴ La película fue presentada en numerosos festivales, entre los que se incluye la Berlinale, y premiada en los festivales de Toulouse y de Marsella. “Mejor ópera prima” en los Premios Turia. Obtuvo tres nominaciones a los Goya (ganadora en una categoría).

⁵ Dos premios del Círculo de Escritores Cinematográficos. Premio Olid a la mejor dirección española. Un premio Turia y dos nominaciones a los Premios Goya.

⁶ Presentada en la Berlinale. Premiada en los festivales de Toulouse y de Marsella. Premiada en los Premios Turia. Tres nominaciones a los Goya.

⁷ Premiada en el Festival de Valladolid.

⁸ Premio a la Mejor Película (Biznaga de Oro) y al mejor guión, en el festival de Cine de Málaga.

la crítica como “sólida”, “contundente”, “mejor película del año”, entre otros igualmente elogiosos calificativos.

Nuestro interés en este ensayo se centra, como hemos adelantado líneas atrás, en dos de los trabajos de Patricia Ferreira cuyo leitmotiv es la recuperación de la memoria o, lo que es lo mismo, los nutrientes que construyen y cimentan la identidad. Pero además, pretendemos mostrar que, frente a lo que su directora afirma: “No hay un cine de mujeres y un cine de hombres”⁹, es perfectamente reconocible la mano de una mujer en ambas películas, y no sólo porque “hay más personajes femeninos con protagonismo e importancia”, como indica Ferreira, sino también por la sutileza en la profundización en la intimidad psíquica de su personajes (*Para que no me olvides*) o la premeditada elección de protagonistas exclusivamente femeninas, representantes de un mundo marginado y doblemente oprimido durante las oscuras décadas de dictadura en España (*Señora de*). Porque, debemos subrayar una vez más para no olvidarlo que tradicionalmente el cine tiene como protagonista central al hombre y, en consecuencia, relega a papeles menores a la mujer, papeles con escaso poder de decisión en el desarrollo del discurso hasta el punto de que, en muchos casos, podrían calificarse como “adornos”¹⁰.

El guión de *Para que no me olvides*, escrito por Patricia Ferreira y Virginia Yagüe¹¹ en el 2004, es probablemente consecuencia de un ambiente social en el que comenzaba a tener presencia en los medios

⁹ Sin embargo, en la entrevista a Sergio Esteban Vélez, antes citada, y respecto a su película *Els nens Salvatges*, afirma: “Yo veo las cosas desde el punto de vista de una mujer, pero no sabría decir esto cómo podría cambiar las cosas. A lo mejor yo, al ser mujer, he querido centrar la problemática en la figura de una chica y les he dado especial importancia a los personajes femeninos de la película”.

¹⁰ Véase, para este tema, el trabajo de Pilar Aguilar (1998).

¹¹ Con Patricia Ferreira firma también el guión de *Els nens Salvatges* (2012).

de comunicación, y en la calle, lo que poco después se convertiría en la polémica sobre la memoria histórica. Dos años más tarde el Congreso de los Diputados aprobaba una resolución que declaraba el año 2006, Año de la Memoria Histórica. La resolución, impulsada y avalada por el gobierno socialista, tenía entre sus objetivos fundamentales compensar moralmente a las víctimas de la Guerra Civil y a los represaliados por el franquismo. Al mismo tiempo, el gobierno inició la tramitación de una Ley que, tras un complicado recorrido de año y medio, alcanza el acuerdo de casi todos los partidos políticos. Por fin, el 31 de octubre de 2007 el Congreso de los Diputados aprueba “La Ley por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura”, popularmente conocida como Ley de Memoria Histórica, con la frontal oposición del partido popular (PP), que la creía innecesaria, y del partido nacionalista catalán (ERC), por considerarla insuficiente. El debate sobre el tema entre las diferentes fuerzas políticas alcanzó a todos los estratos de la población; la intensidad, la amplitud de sectores que intervinieron en el mismo (políticos, asociaciones diversas, familiares de víctimas, medios de comunicación y gentes de a pie) y la duración en el tiempo de este debate social pusieron de manifiesto que las heridas habían sido cerradas en falso por la Transición, además de mostrar a la población española, aparentemente al menos, en posiciones antagónicas e irreconciliables. Pues bien, inmersos en este ambiente político y social podríamos preguntarnos ¿cuál ha sido (y es) la aportación del cine español a la comprensión y conocimiento de nuestro pasado reciente?, ¿qué papel juega el cine en su reconstrucción?

La Guerra Civil española y la huella dramática que dejaron los primeros y durísimos años del franquismo en la vida española es un tema recurrente no sólo en la filmografía

española, sino también en la internacional. Durante décadas ha sido un conflicto que inspiró la cinematografía de varios países europeos y por supuesto, la americana (tal vez el caso más espectacular ha sido este último, y la película de éxito mundial *Por quien doblan las campanas*, 1943 dirigida por Sam Wood), tal vez como reconocimiento de la conciencia de los cineastas de que la batalla que desarrollaron en España entre el año 1936 y 1939 de los demócratas contra el fascismo, era sólo el preludio dramático de lo que sería más tarde la Segunda Guerra Mundial. (Bernárdez Rodal, 2009: 61)

Para un numeroso sector de la crítica, el cine posee un valor testimonial y “sujeto a las reglas dramáticas y de la ficción, puede hacernos reflexionar sobre nuestra relación con el pasado” (Rosenstone, 1997: 14), incluso puede ser otra forma de escribir la Historia. Es obvio que aceptamos sin reparos esta última afirmación, y resulta evidente el empeño demostrado por las gentes del cine en esta tarea; así, el número de películas estrenadas tras la muerte de Franco y desde la Transición democrática revela, sin lugar a dudas, el alto interés por rescatar del olvido una etapa silenciada que, sin embargo, es imprescindible para explicar nuestro presente¹²; pero todavía

¹² Estos son algunos de los títulos: *Las largas vacaciones del 36*, de Jaime Camino (1976), *La escopeta nacional*, de Luis García Berlanga (1978), *En el corazón del bosque*, de Manuel Gutiérrez Aragón (1979), *Las bicicletas son para el verano*, de Jaime Chavarrí (1983), *La vaquilla*, de Luis García Berlanga (1985), *¡Ay, Carmela!*, de Carlos Saura (1990), *Todos a la cárcel*, de Luis García Berlanga (1993), *Tierra y libertad*, de Ken Loach (1995), *Libertarias*, de Vicente Aranda (1996), *La niña de tus ojos*, de Fernando Trueba (1998), *La lengua de las mariposas*, de José Luis Cuerda (1999), *Silencio roto*, de Montxo Armendáriz (2001), *Soldados de Salamina*,

queda mucho por hacer. Y si nos centramos en el cine realizado por mujeres ¿cuál ha sido (y es) su contribución a la recuperación de la memoria?; pues bien, en esa senda han de ubicarse los dos filmes de Patricia Ferreira que aquí nos ocupan.

El papel de la memoria en estas dos películas es, a nuestro parecer, de gran interés y muy diferente en una y otra: mientras que *Para que no me olvides* utiliza la guerra y sus consecuencias sobre todo como paisaje de fondo, aunque insoslayable, *Señora de* sitúa estos hechos en un primer plano premeditado, despojado de artificio, desnudo. En el primer caso, el drama bélico español y la subsiguiente dictadura terminan reducidas en su significado a las diferentes fórmulas con las que nos dotamos para explicar la derrota, asumirla, suplir la pérdida y la ausencia irremediable de los seres queridos; en el segundo caso, el conocimiento directo de la castración provocada por una ideología impuesta a un sector de la población, casi siempre obviado, apela al conformismo del espectador, le incomoda arrancándole del sosiego al poner ante sus ojos y sus oídos esa amplia muestra de auténticas vidas mutiladas, porque, como sostiene Santos Juliá (2006: 21) “A pesar de que hoy se recuerda como un olvido, lo cierto es que el pasado –de guerra civil y dictadura– ha estado siempre presente entre nosotros”. Pero vayamos por partes y detengamos brevemente en cada una de ellas.

1. PARA QUE NO ME OLVIDES

La acción transcurre en Madrid. Irene, su anciano padre, Mateo, y su hijo, David, forman un núcleo familiar más o menos convencional.

de David Trueba (2003), *El laberinto del fauno*, de Guillermo del Toro (2006), *Salvador (Puig Antich)*, de Manuel Huerga (2006), *Las trece rosas*, de Emilio Martínez Lázaro (2007), *Los girasoles ciegos*, de José Luis Cuerda (2008), *La Buena Nueva*, de Helena Taberna (2008), *Pan negro*, de Agustí Villaronga (2010), etcétera.

David es un joven estudiante de arquitectura, Irene es profesora de teatro en una escuela de ciegos, y Mateo es un anciano que lucha a su manera por evitar perder la memoria del pasado y de su mujer, ya fallecida. David está enamorado de una chica llamada Clara que trabaja en un supermercado, pero esto no satisface a su madre, Irene, quien está convencida de que esa relación perjudica a su hijo. Un día fatídico la muerte aparece, como siempre de manera inesperada: el joven es atropellado por un coche y muere.

A partir de ese momento la tragedia ahoga a las dos mujeres: Irene no sabe cómo asumir la pérdida, decide eliminar todo recuerdo de David para no tener que enfrentarse día a día con el dolor y rechaza la presencia de Clara. Clara se siente sola y perdida. Los cuadernos de David en los que escribía las historias que le contaba su abuelo Mateo, y los recuerdos de Mateo sobre su nieto que escribe para Clara cuando ella le confiesa que teme olvidar a David, ayudarán a ambas mujeres a comprenderse, acercarse y aprender a seguir viviendo. Una serie de pequeños acontecimientos y azares terminan con el encuentro de la vieja casa familiar, tantas veces recordada y añorada por Mateo, empeño de su nieto durante mucho tiempo, que todos ignoraban, y que logra reconciliarles con el presente al otorgar al pasado y la memoria la importancia que verdaderamente posee en el desarrollo de sus vidas.

El resumen del argumento que acabamos de exponer pone de relieve el eje estructural del relato: la memoria. La memoria desempeña funciones diferentes para cada uno de los personajes de la historia narrada. Para Mateo es una reivindicación y un compromiso. Por un lado, la reivindicación de las víctimas, de la injusticia que con ellas se ha cometido; por otro, el compromiso con su historia personal, el mantenimiento de la memoria de su mujer, con quien habla a diario como si estuviera presente. Para Irene, la memoria es un problema; el recuerdo del pasado parece ser algo que sólo afecta

a su padre, como si se tratara de una manía de viejo que tolera comprensiva e indiferente, hasta que la muerte de su hijo, David, le enfrenta a una situación que no sabe resolver. Irene pretenderá borrar el recuerdo, sin lograrlo, “Yo necesito olvidar para seguir viviendo”, dice entre lágrimas. La actitud de Clara es justamente la contraria, ella quiere recordar, la memoria es una necesidad. Clara, que sufre la pérdida del joven con el que compartía su vida, después de un tiempo de insoportable dolor y desorientación, indaga en el pasado – una fotografía parcial o difuminada que precisa completar – intentando reunir todas las piezas del retrato de su amado. Con el descubrimiento de los cuadernos de David y la ayuda del relato que sobre su nieto escribe Mateo para ella es capaz de asimilarlo y mantenerlo vivo en su recuerdo, o, tomando prestadas las palabras de Alberto Reig, (2006: 382) «gracias a la memoria sabemos quiénes somos y adquiere nuestra vida el sentido de continuidad imprescindible para vivir».

Entre los personajes de *Para que no me olvides* la figura de Mateo¹³, el abuelo, ocupa un lugar muy destacado. La película se abre con una escena en la que Mateo, mientras prueba un aparato de música que ha comprado como regalo de cumpleaños para su hija, habla con su mujer. La cámara le muestra en planos frontales y laterales, pero no vemos el contraplano al que el anciano dirige su mirada y sus palabras, y donde supuestamente se sitúa la persona con la que dialoga. Mateo pone un disco en la cadena de música y comienza a sonar el bolero “Historia de un amor”. La cámara se aleja mostrando al personaje de espaldas, en un plano entero, con un lento y breve

¹³ El personaje está encarnado por Fernando Fernán Gómez. El papel de Mateo es una de las últimas interpretaciones de este gran actor, fallecido a finales del 2007, para la gran pantalla.

movimiento panorámico, sólo entonces el espectador se da cuenta de que Mateo está hablando solo. Desde la cocina, David, su nieto, escucha la música mientras prepara la cena; luego se va a la sala donde Mateo sigue hablando; observa a su abuelo. Irene entra en la sala. Mateo no lo advierte; madre e hijo se miran y miran a Mateo sonrientes y con ternura. El ruido de los tacones de Irene mientras se aproxima saca a Mateo de su ensimismamiento que ahora sí ha advertido su presencia: “Menos mal que ya estás aquí, porque tu madre no me entiende”, le dice el anciano.

Ese diálogo con una imaginada receptora simboliza la pervivencia del pasado, un ayer que interpela al espectador a lo largo de casi toda la historia narrada. En el discurso fílmico, Mateo se erige en el representante de aquellos que reclaman la dignidad de las personas que sufrieron la derrota, y que luego fueron marginadas y represaliadas cruelmente por el régimen franquista:

“Un día me di cuenta de que no podía permitirme el lujo de olvidarles. Se lo debía a mis padres y a mi hermana. Lo que no sabes es lo que me ha costado. Sabía que tenía que acordarme de todo, hasta que devuelvan el honor a los muertos y el nombre que se llevó por delante aquel régimen implacable [...] pero cada día que pasa me doy cuenta de que nos van a dejar morir sin pedir perdón, de que no van a colocar el nombre de las víctimas en un lugar bien visible para todos, como durante más de sesenta años han estado los nombres de los caídos por Dios y por España. Para que los jóvenes lo sepan”, dice Mateo a su hija.

“Lo único que se os ocurre pensar es que estoy loco [...] nada ha servido para nada [...] ¡No estoy loco, cojones! Tú no tienes ni idea, tú y todos los demás. Como bo-

rregos estáis, que os dan un curso de mierda o un viaje para viejos y se os olvida todo, todo, todo...”, dice entre gritos, primero, y gemidos, después, a sus compañeros de la residencia de ancianos.

Pero además, con su actitud y con sus actos, reclama la necesidad de recordar, en este caso a través de los seres queridos, y por eso “conversa” a diario con su esposa fallecida; de este modo impide que el olvido sepulte su identidad. El personaje de Mateo encarna las huellas del pasado, un pasado olvidado o borrado del presente por muchos –en la casa de Clara nunca se ha hablado del tema–. Que David, su nieto, haya escrito con esmero y dedicación esos cuadernos que encierran y conservan la memoria del abuelo, siguiendo fielmente el relato que él le había contado, “para que no se olviden”¹⁴, convierte este hecho en una forma de restitución de la memoria, y dibuja una línea de continuidad sin fracturas con el pasado.

En la siguiente secuencia, asistimos a la cena de cumpleaños de Irene. Ahí, en ese espacio íntimo y doméstico, abuelo, hija y nieto muestran gustos e intereses diferentes que comienzan a construirlos como personajes para el espectador: Mateo, a pesar de hablar con el pasado, es decir, aunque pueda dar la impresión de que vive en otro tiempo, ha evolucionado, se ha adaptado a la actualidad, prueba de ello es la moderna cadena de música que acaba de regalar a su hija. Irene, sin embargo, frente a lo que cabría esperar por pertenecer a una generación más joven, no exhibe demasiado interés por el regalo, “papá, si no hacía falta, si mi tocadiscos todavía funcionaba”. David, representante de la generación más joven, se comporta como tal: no entiende el desinterés de su madre por tan magnífico aparato

¹⁴ Frase que remite, obviamente, al título de la película.

de música y subraya que la cadena de vinilo es lo más viejo de la casa¹⁵. Adaptación a los nuevos tiempos de Mateo, frente a cierto inmovilismo, resistencia al cambio de Irene son los primeros datos que este discurso fílmico suministra de sus personajes.

Durante la cena, Mateo recuerda con cierta nostalgia a su esposa:

— Parece que fue ayer cuando naciste, con los ojos abiertos, los mismos de tu madre. Tu madre tenía los ojos más bonitos del mundo, incluso de pequeña, y te digo una cosa, desde la primera vez que me vio ya no dejó de mirarme, no decía nada, pero esos ojos..., casi me mareaban.

Irene, con la aptitud comprensiva y paciente de quien ya conoce la historia, comenta, mirando a su padre con sonrisa irónica:

— Eso era por hambre.
— También..., pero ya no pude olvidarme de ellos.

Este breve intercambio de palabras pone de manifiesto, de nuevo, la divergente actitud de padre e hija, la diferencia en su manera de ser, de entender la vida, al menos respecto a determinados temas. Mateo es un romántico idealista, Irene se muestra como una realista sin concesiones. La actitud de Irene aparece poco después ratificada cuando manifiesta desaprobar la relación de su hijo con Clara, una simple cajera de supermercado que, sin duda alguna, entorpecerá el brillante futuro como arquitecto de su hijo.

¹⁵ Es preciso recordar que la escena sirve además para reflejar la complicidad y cariño entre abuelo y nieto: cuando David califica la cadena de vinilo de su madre como “lo más viejo” de la casa, dice, a continuación y mirando con picardía a su abuelo, “o casi”.

Pero si el personaje de Mateo es importante, el de David, aún siendo el más corto, es por su función uno de los más significativos. David con su afán por descubrir el pasado de la familia consigue localizar la casa en la que el abuelo pasó su infancia entre libros, fantasías y olor a tinta impregnándolo todo, y que en palabras de Igor Barrenetxea:

Es el homenaje póstumo de un nieto a su abuelo y así lo entenderemos en la escena final del filme cuando Mateo, acompañado por Irene y Clara, reconoce el lugar, suben al desván y Mateo extrae de su cartera el mapa del tesoro que arrancó de la novela de Stevenson (2008:11).

David representa en este discurso fílmico el vehículo necesario para la recuperación, conservación y transmisión de la memoria. Parece como si Patricia Ferreira quisiera subrayar que la memoria de lo que pasó, de lo que hicimos, de lo que hicieron no es algo que compete únicamente a los viejos; tal vez la única manera de conocer nuestra historia y de ese modo no volver a incurrir en los errores pretéritos está en manos de los jóvenes; sólo entonces sabremos quiénes somos, sólo así tendremos una idea clara de nuestra identidad, tanto individual como colectiva.

Para que no me olvides no reivindica exclusivamente la memoria histórica, también reclama la necesidad y destaca la importancia de la memoria en sí misma. Si Mateo es el testigo y protagonista del pasado y su nieto, David, es el recuperador y transmisor de la historia, el papel de las dos mujeres, Irene y Clara, está más vinculado a otro tipo de memoria: la personal. El discurso fílmico nos ofrece la imagen de dos generaciones de mujeres, representadas por Irene y Clara. Ambas dado el período histórico en que viven, son autónomas, liberadas, dueñas de sus vidas y de su voluntad. Sin embargo, ante la pérdida, mantienen con la memoria una relación opuesta: de

rechazo, en un caso, de necesidad, en el otro. El desenlace prueba que Irene estaba equivocada, que la memoria es indispensable y, por ello, como la película reivindica, debemos luchar contra el olvido y contra el silencio. *Para que no me olvides* desarrolla, a juicio de Igor Barrenetxea (2008: 12), dos líneas temáticas confluyentes:

El doble juego de la tragedia humana encarnada en la guerra y el trauma que ha de vivirse en el filme por la muerte de David convergen en un mismo punto, la necesidad de recordar y la necesidad que hay de dignificar a quienes hemos perdido de forma traumática (sea por la causa que sea).

2. SEÑORA DE

En el año 2010 Patricia Ferreira estrena *Señora de*. Este largometraje documental es el resultado de un proyecto de la productora O Raio Verde. Su directora lo asume como propio porque “está en sintonía con preocupaciones que yo tengo”¹⁶. La película presenta a trece mujeres gallegas, entre los 80 y los 65 años, de distintas clases sociales, ambientes y formación, cuyos testimonios ilustran la vida de varias generaciones de mujeres en la España franquista.

Señora de, película sencilla y desnuda de material de archivo¹⁷, incide sobre un tema poco tratado en el cine español: los efectos causados

¹⁶ Declaraciones de Patricia Ferreira en una entrevista realizada por el periódico *La Opinión* de La Coruña, el 5 de octubre de 2009.

¹⁷ Esta es la causa por la que una parte de la crítica ha considerado que la película tiene “pereza narrativa” y “poco que aportar cinematográficamente hablando” (véase, por ejemplo, el comentario de Javier Ocaña en el diario *El País*, 5 de noviembre de 2010)

por la imposición de una ideología tras finalizar la guerra civil con la victoria del General Franco, en una parte de la población gallega: las mujeres¹⁸. Ferreira nos sitúa sin mediación ante el autorretrato de unas protagonistas –a las que, en el desarrollo del discurso fílmico, vemos tanto en el interior que las acoge como en el exterior que las rodea– que vivieron en primera persona la transformación de un proyecto utópico en una larga y trágica pesadilla histórica. Los testimonios de este coro de mujeres sobre diversos temas (relativos a la educación, el sexo, el trabajo o el sometimiento a las reglas de un juego estrictamente masculino) obtienen fundamento en las explicaciones y análisis de la socióloga Mercedes Doval, acerca de la situación social, jurídica y laboral de la mujer en aquella época, que se van intercalando entre las respuestas de las protagonistas. Las mujeres de este documental reconstruyen con retazos de su memoria un tiempo, cada vez más lejano –incluso para ellas– en riesgo de olvido. Sus palabras recuperan para la memoria colectiva lo que su vida –el pasado– tuvo de drama, pero también de epopeya, ambos igualmente silenciados.

El documental de Ferreira invita al espectador a reflexionar sobre la vida de un amplio espectro social de mujeres gallegas durante los largos años de la dictadura; mujeres de costa o de tierra adentro; del rural o de ciudad; analfabetas y letradas; siervas y luchadoras; mujeres de diferente clase social; mujeres reales que, sin embargo, bien pueden ser consideradas representantes y símbolo de un género. Todas ellas unidas por una experiencia común: la ausencia de liber-

¹⁸ En esta misma dirección habría que situar la película *El silencio roto* (2001) de Montxo Armendáriz, en la que se cuenta la aniquilación de los guerrilleros maquis, durante la posguerra, desde la perspectiva de las narradoras de la película: madres, novias, esposas, hermanas,..., que colaboraron activamente en su resistencia y que también sufrieron la represión franquista.

tad y de derechos¹⁹; y únicamente separadas por las diferencias, a veces sólo de matiz, de sus respuestas ante el sistema. Mujeres cuyo presente sólo puede ser explicado por el pasado, un pasado callado o ignorado por casi todos, suprimido por la historia, relegado al margen de quienes ocuparon (y todavía ocupan) los márgenes en el sistema. Mujeres sometidas a la violencia institucional²⁰, un tipo de violencia fácilmente identificable en muchas de las películas que vemos a diario y que muestra las injusticias sociales, un amplio abanico de situaciones de marginación que padecen los personajes que pueblan esos universos fílmicos. En este caso concreto, la violencia institucional por razón de género es tan evidente que obliga al espectador a adoptar ante ella una actitud moral.

El cine español siempre prestó atención al pasado histórico más reciente: la Guerra Civil y sus funestas y terribles consecuencias, de distintas formas y con diferente intensidad. Estamos por tanto ante

¹⁹ Pilar Primo de Rivera, Delegada Nacional de la Sección Femenina, afirmaba que el auténtico deber de la mujer para con la patria consistía en formar una familia y convertirse en un complemento del hombre, al cual debe someterse porque es inferior a él. Decía textualmente en uno de sus discursos: “junto con la educación deportiva y universitaria, irá esa cosa que las prepare para que sean el verdadero complemento del hombre. Lo que no haremos nunca es ponerlas en competencia con ellos, porque jamás llegarán a igualarlos y en cambio pierden toda la elegancia y toda la gracia indispensable para la competencia. Y ya veréis cómo estas mujeres, formadas así con la doctrina cristiana y el estilo nacional sindicalista, son útiles en la Familia, en el Municipio y en el Sindicato”. Discurso de Pilar Primo de Rivera el 15 de enero de 1938. Cito a través de Juan Carlos Manrique (2003).

²⁰ Así la denomina Asunción Bernárdez Rodal, y concreta el concepto de la manera que sigue: “Todas las políticas sociales que fomentan la injusticia y la desigualdad, todas las leyes que protegen a los poderosos son violentas porque intervienen limitando las libertades de las personas” (2009: 72)

un tema clásico que se reactualiza, se reescribe proponiendo lecturas plurales, nuevas y más ricas interpretaciones. *Para que no me olvides* y *Señora de* son películas que continúan esa tradición, abordada en ellas desde la realidad de la vida cotidiana, o desde la valentía de examinar total y directamente lo silenciado; al mismo tiempo que atestiguan la renovada sensibilidad del arte cinematográfico respecto al tema de la memoria histórica.

Así pues, y respondiendo a alguno de los interrogantes que páginas atrás nos planteábamos, podemos afirmar que, aunque tal vez tarde, de manera discontinua, con planteamientos desiguales, con mayor o menor profundización en el tema, el cine sí ha mostrado (y muestra) su compromiso con la democracia, con el pueblo español. Deberíamos tener muy presente, como bien señala Alejandro Martínez Rodríguez en su libro *La paz y la memoria*, que “una sociedad sin víctimas, esto es, una sociedad que no las reconoce y las visibiliza, es una sociedad que no encara sus fantasmas, que no reconoce las imperfecciones y heridas sobre las que se apoya” (2011: 57).

Desde hace más de tres décadas, el cine español ha contribuido (y contribuye) a la recuperación de la memoria histórica, a la dignificación de los vencidos, temas que, sobre todo en los últimos años, forman parte de su imaginario representativo. Es decir, el cine se ha implicado en el objetivo de conseguir la sensibilización de la sociedad suministrando, por medio de la ficción o del realismo documental, información y conocimiento de un pasado que, durante mucho tiempo se procuró borrar; un pasado que sin embargo proporciona las causas que justifican algunos de nuestros comportamientos como pueblo; un pasado cuya carencia nos convierte en seres mutilados ya que constituye una parte de nosotros mismos, como personas y como colectivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, P. (1998), *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*, Madrid: Fundamentos.
- BARRENETXEA MARAÑÓN, I. (2008), “¡Nada de olvidar! El cine y la memoria histórica”, *Quaderns de Cine*, nº 3, pp. 7-14.
- BERNÁRDEZ RODAL, A. (2009), “De la violencia institucional a la violencia de género: últimas representaciones cinematográficas de la Guerra Civil en el cine español contemporáneo”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 34 (1), pp. 61-75.
- JULIÁ, S. (ed.), (2006), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus.
- MANRIQUE ARRIBAS, J. C. (2003), “La educación física femenina y el ideal de mujer en la etapa franquista”, *Revista Internacional de Medicina y Ciencias de la Actividad Física y el Deporte*, vol. 3, nº 10, pp. 83-100. Consultado en línea <http://cdeporte.rediris.es/revista/revista10/artmujer.html>.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, A. (2011), *La paz y la memoria*, Madrid, Los libros de la catarata.
- MARTÍNEZ TEJEDOR, M. (2007/2008), “Mujeres al otro lado de la cámara (¿Dónde están las directoras de cine?)”, UNED, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, t. 20-21, pp. 315-340.
- NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, T. (2010), “Mujeres directoras de cine: un reto, una esperanza”, *Pixel-Bit: Revista de medios y educación*, Nº. 37, pp. 121-133.
- REIG TAPIA, A. (2006), *La Cruzada de 1936. Mito y Memoria*, Madrid, Alianza.
- ROSENSTONE, R. A. (1997), *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel.