

# Memoria y testimonio en el cine de Jaime Camino: de *La vieja memoria* (1977) a *Los niños de Rusia* (2001)\*

Rafael R. Tranche

---

El tiempo lo conserva todo, pero todo se vuelve descolorido, como en las fotografías antiguas, fijadas en placas metálicas. La luz y el paso del tiempo desgastan los detalles precisos que caracterizan los rostros fotografiados. Hay que mirar la imagen desde distintos ángulos y buscar la luz apropiada para reconocer el rostro de la persona cuyos rasgos han quedado fijados en el espejo ciego de la placa. De la misma manera se desvanecen en el tiempo todos los recuerdos humanos.

*El último encuentro*, Sándor Márai

## 1. Revisar la historia o reivindicar la memoria

La obra de Jaime Camino ha estado consagrada en buena medida a la reflexión sobre la Guerra Civil española y al régimen franquista surgido de la misma. Para ello el cineasta barcelonés, nacido precisamente el año del comienzo de la guerra, se ha valido tanto de la ficción (*España otra vez* (1968), *Las largas vacaciones del 36* (1975), *Dragón Rapide* (1986), *El largo invierno* (1991)), como del cine documental (*La vieja memoria*, *Los niños de Rusia*). Este extenso corpus constituye en su conjunto la aportación más relevante que cualquier cineasta español haya hecho a este acontecimiento histórico. Además, como puede apreciarse por las fechas de producción, su reflexión se ha extendido a lo largo de más de cuatro décadas, partiendo en tiempos del franquismo y llegando hasta nuestros días; precisamente cuando asistimos a un renovado interés sobre la cuestión. Es más, a treinta años de la llamada Transición, observamos cómo desde los medios de comunicación y determinados foros sociales se ha vuelto a plantear la significación de la Guerra Civil, el franquismo e incluso de la propia Transición<sup>1</sup>. Dicho de otro modo: se ha procedido a una nueva operación de revisionismo histórico (mejor sería decir mediático), en función de los nuevos intereses del presente. Lo llamativo de esta operación (que incluye una rentabilización mercantil de productos culturales relacionados con la guerra) es que ha intentado desenterrar, entre la impostura y el cinismo propios de los media de nuestros días, el mito de las dos Españas. Junto a ella ha despertado otro tipo de ajuste de cuentas: el que intenta “sanear” la Historia en aras de un nuevo imperativo moral: la memoria de los vencidos. Así, por un lado se recupera la interpretación sesgada de la Guerra Civil como una consecuencia inevitable frente a los intentos revolucionarios de la izquierda y, por otro, se plantea como un conflicto no superado, puesto que no hubo una reparación histórica hacia los perdedores. Si en un caso estamos ante un claro intento de deslegitimar las investigaciones históricas que ya parecían asentadas; en el otro, con la excusa lícita del reconocimiento moral hacia las víctimas, se denuncia una supuesta desmemoria, un pacto de silencio que nunca tuvo lugar.

En esta confrontación de discursos entre el revisionismo mediático y la emergencia de la denominada “memoria histórica”, resulta oportuno invocar dos obras cinematográficas que, valiéndose del testimonio como principal herramienta, intentan edificar una interpretación de la Guerra Civil a través de la memoria. Incluso la distancia temporal que media entre *La vieja memoria* (1977) y *Los niños de Rusia* (2001) y los contextos históricos en que surgen, nos pueden ayudar a entender cómo el tratamiento y la apreciación del texto memorístico se han transformado también. Más allá del cambio de registro, de la memoria de los protagonistas de la guerra (*La vieja memoria*) a la de los sujetos pasivos (*Los niños de Rusia*), lo que nos interesa detectar es cómo se modula en uno y otro caso el testimonio y cómo se combina con otras herramientas (imágenes de archivo, presencia del entrevistador y narrador, introducción de datos históricos...) para finalmente producir ese efecto discursivo.

## 2. Memorias de la Transición

En el momento de su aparición, *La vieja memoria* supuso una aportación decisiva y novedosa al cine de la Guerra Civil realizado tras finalizar el conflicto<sup>2</sup>. Los años convulsos de la Transición, marcada por el despertar político de la sociedad española, serán un caldo de cultivo excelente para que el documental experimente un auge y se prodigue en todo tipo de propuestas, tanto en contenidos como en fórmulas. Especialmente, todo lo que tiene que ver con la recuperación del pasado silenciado por el franquismo. Es así como consiguen asomarse a las pantallas, con una considerable resonancia pública, un nutrido grupo de documentales. El caso de *Canciones para después de una guerra* (1976) es quizá el más destacado por su inesperado éxito de público. La película de Patino supo activar, más allá de su virulenta carga crítica, un resorte emocional que sirvió como ejercicio catártico de miles de espectadores. Sin embargo, su punto de partida era exclusivamente el material de archivo, es decir, proponía zambullirse en el pasado a través de los restos, vestigios que el propio franquismo había dejado en registros sonoros, fotográficos y fílmicos. Por contra, *El desencanto* (1976) se apoyaba exclusivamente en las imágenes del presente y en el recuerdo que los acontecimientos habían dejado en la familia del poeta Leopoldo Panero. La película de Chavarri invocaba, en este caso, el testimonio como recurso para confrontar el pasado. Un pasado, rescindido en apariencia al círculo familiar, que acababa convirtiéndose en una metáfora del propio franquismo, de un universo en decadencia que se descompone (como los restos del propio Régimen).

Entre estos dos registros, la imagen de época y el testimonio, habría que situar como punto de partida la fórmula de *La vieja memoria*. Fórmula a la que se sumaron, con desigual fortuna e idéntico objetivo de revisión crítica de la Guerra Civil, otros documentales coetáneos como *¡Arriba España!* (1976) de José María Berzosa, *Entre la esperanza y el fraude España (1931-1939)* (1977) de la Cooperativa de Cine Alternativo o *¿Por qué perdimos la guerra?* (1977) de Diego Santillán y Luis Galindo Acevedo.

Frente a estas propuestas, lo diferencial de la película de Camino es que nace con el propósito de edificar un mapa memorístico: el de los que fueron protagonistas de la guerra<sup>3</sup>. Un mapa que deposita en ese registro de rescate del recuerdo el principal soporte de articulación de la película, aunque diste de ser total y armónico. Primero, por lógicas limitaciones (algunos de los protagonistas habían muerto o no quisieron participar) y, segundo, por voluntad propia del proyecto: “no creo que el abanico sea incompleto (el todo era imposible), sino en todo caso, irregular”<sup>4</sup>. A cambio, es la pluralidad de voces, con su consustancial confrontación de opiniones, la que fundamenta todo el proyecto. El principal inspirador del mismo junto con Camino,

Román Gubern, así lo daba a entender: “*La vieja memoria* se convirtió en una aguda indagación poliédrica sobre las memorias individuales en ambos bandos, poniendo de relieve sus flaquezas, manipulaciones y contradicciones”<sup>5</sup>.

Para llevar a cabo este planteamiento el director partió de un laborioso rodaje que comienza en octubre de 1976 en Florencia y dio como resultado unas 25 horas de material. Conviene reparar en lo arriesgado de recurrir a la entrevista como eje del film, que hasta entonces había dado muy pocos frutos en el cine español<sup>6</sup>. Fórmula habitual en el medio televisivo a través de los géneros informativos en esos años, bien podría haber contaminado el procedimiento empleado en la película. Sin embargo, Camino aplica dos mecanismos que marcan distancias frente al tratamiento televisivo: la desaparición de la figura del entrevistador (nunca presente en la imagen aunque destinatario de la mirada del entrevistado) y la sustracción (salvo muy contados momentos) de sus preguntas. Al borrar las preguntas, la respuesta pierde su carácter de contestación, de ceñirse a un enunciado de partida y queda abierta a otros modos de relación. Es así como las réplicas adoptan, por mecanismos de montaje, la forma de otro tipo de discurso: el de intervenciones que se van combinando entre sí por la (aparentemente) simple alternancia de interlocutores. Tras ese primer nivel, entran en acción todas las posibilidades de confrontación de los que intervienen: suma, oposición, reduplicación, denegación, abundamiento...y con ello la sugestión de asistir a un intercambio de pareceres en simultaneidad. El resultado es un juego de voces que dan al film un tono coral, de historia contada entre todos, aunque lógicamente disonante: cada uno interpreta su propio papel. Y este es el otro gran cometido de la película: construir personajes a partir de sus declaraciones. Más allá del grado de información veraz que cada entrevistado proporciona, lo interesante es inscribir lo expuesto en un retrato: “Camino fija su atención en cómo hablan, y así, de esos cuerpos que se están interpretando a sí mismos, se nos descubren informaciones desconocidas que, constituyéndose como significantes del discurso, terminan por adquirir tanto relieve como las propias palabras que producen el significado”<sup>7</sup>. De ahí el meticuloso trabajo de puesta en escena diseñado para el rodaje de las entrevistas. Camino elige cuidadosamente los lugares, el tamaño de plano (ajustado a cada personaje), la altura de la cámara, la iluminación. “Para mí ha sido fundamental la puesta en escena. Un trabajo sobrio, sin efectismos, pero que trabajara el espacio, el cuerpo de los personajes, que pensara previamente el nivel técnico, de angulación, de encuadre, de luz, sobre el que las entrevistas iban a desarrollarse. Todo ello para imponer una tensión, más allá del *pouppuri* de entrevistas y el sumando de la imagen que la película presentaba”<sup>8</sup>. El resultado, por ejemplo, es palpable en la entrevista a Gil Robles, cuya figura parece emerger de entre las sombras (sin duda evocando su oscuro papel durante la guerra); o en la aparición de Lister, encerrado en planos cortos (de los que parece escapar) para resaltar su grandilocuencia y llamativa gestualidad. Y esto sin menoscabo de que en el desarrollo de la entrevista se evolucione hacia otras soluciones de cámara o incluso se varíe el emplazamiento. Todo lo cual redundará en una dramatización del espacio que enfatiza la carga interpretativa de cada declaración.

Pero es sin duda el peculiar dispositivo de montaje el que determina el resultado de todos los mecanismos mencionados. Establecido a partir de la transcripción íntegra de las entrevistas a papel, es perceptible la idea de que la sucesión de testimonios y su forma de cortarse se ha hecho “escuchando el texto”. Este criterio determina la duración del plano con independencia de si debe atenerse a un tipo de cadencia u otro. Es decir, podemos encontrar breves pasajes (tal y como plantearía la pauta televisiva) junto a otros de larga duración. Pero también establece la forma en que se encuentran las intervenciones para dar lugar a controversias. Porque lo que prevalece, y el montaje se

encarga de subrayar, es esa impresión de testimonios que se relevan en la narración, de acontecimientos que se van desgranando entre todos. Camino idea además un procedimiento para reforzar esta sugestión: utilizar supuestos planos de escucha de unos personajes sobre el *off* de otros. En realidad se trata de esos restos de filmación donde el director hacía sus preguntas sin dejar de rodar. Ese plano de rodaje se transforma aquí, por mecanismo de montaje, en una pieza que se inserta (con su propio *raccord*) en el espacio-tiempo de otro personaje. La sugerencia final producida la explica él mismo: “El montaje de *La vieja memoria* está realizado de tal forma que parezca como si los personajes estuvieran hablando alrededor de una mesa. Específicamente yo no intervengo en el film”<sup>9</sup>. Más que no intervenir, lo que hace el director es borrar sus huellas y dar cuerpo narrativo a lo que, como producto de la memoria, era sólo materia magmática. Y es que esta “vieja memoria” edificada aquí mantiene, a un tiempo, su carácter fragmentario, atemporal y su eficacia como testimonio histórico gracias al dispositivo cronológico sobre el que se despliega. Porque, no lo olvidemos, la película se atiene a un riguroso orden expositivo de acontecimientos históricos. Para ello se auxilia de una estructura que divide y organiza en capítulos las declaraciones y de ocasionales intervenciones del narrador para precisar datos y puntualizar hechos (anteponiéndose incluso a los personajes, como en el episodio dedicado a los sucesos de mayo de 1937 en Barcelona). Además, se recurre a los rótulos, a la lectura de pasajes literarios y a un amplio dispositivo de imágenes de archivo (tanto fotográficas como cinematográficas) que acompañan y, con frecuencia, se superponen a lo dicho. A este respecto, es decisivo el criterio para hacer intervenir dichas imágenes. La pauta general es que se ajusten a lo invocado en las declaraciones. Es decir, son ilustrativas en referencia directa a los hechos mencionados (pese a que se les haya dotado de una banda de audio que jamás tuvieron) y no alusivas en sentido genérico. Por lo tanto, la imagen de época y la declaración actual se enriquecen mutuamente, reenviando una a la otra.

De resultas de todo ello, el discurso memorístico construido en *La vieja memoria* es, sobre todo, un discurso de hechos, de acciones con sus espacios para la reflexión, el juicio, la recapitulación, la controversia pero, en suma, una memoria ordenada que produce una impresión de conjunto, que dialoga con la Historia. Y este diálogo se produce sin que, finalmente, se imponga la memoria porque, entre otras cosas, a lo largo de la película comprobaremos su fragilidad, sus debilidades y sus intereses (como la confrontación construida entre Dolores Ibárruri y Federica Montseny en la que sus versiones difieren radicalmente). De ahí que se tilde de “vieja” por lejana, ajena, singular pero también por quebradiza, aleccionada, inmóvil.

### **3. La memoria de los supervivientes**

Está claro que hacer memoria no es hacer Historia, sin embargo, con la reciente oleada de productos mediáticos sobre la Guerra Civil se han producido, como se ha encargado de desvelar recientemente Vicente Sánchez-Biosca, algunas peligrosas desvirtuaciones: en la dinámica de los medios “el testimonio y la memoria van abriéndose camino sustituyendo a la historia, en lugar de complementarla. Se impone el sobreentendido de que haber vivido, es decir, haber sufrido, es el único requisito necesario para contar la historia”<sup>10</sup>.

Valga lo anterior para enmarcar el nuevo contexto en el que surge *Los niños de Rusia*. Una vez más, aunque por circunstancias bien distintas, se ha producido un auge del cine documental en el panorama español y, al tiempo, la Guerra Civil vuelve a convertirse en un lugar común para el género. El fenómeno arranca a mediados de los años 90 con la aparición de obras como *Después de tantos años* (1994) de Ricardo

Franco; *Asaltar los cielos* (1996), de Javier Rioyo y José Luis López Linares o, más tarde, *Monos como Becky* (1999) de Joaquín Jordá, que demostraron la viabilidad económica del documental dentro de la industria y la existencia de un público especializado. Un factor decisivo en la prolongación de este *boom* fue la aplicación de la tecnología digital a todos los procesos técnicos. Las cámaras digitales permiten abaratar el soporte y flexibilizar el rodaje (usar varias a la vez, utilizar equipos ligeros, reducir el personal, alargar el tiempo de grabación...). Estas nuevas posibilidades técnicas han transformado las formas de contar en el campo documental, pero en lo que concierne al tratamiento del testimonio, lo han aproximado a su uso televisivo. Es decir, han contribuido a convertirlo en una experiencia tan trivial (su aparente fácil captación) como supuestamente trascendental (su resultado, independientemente de lo obtenido, es la fijación de una experiencia extraordinaria).

Por lo que respecta al nuevo abordaje de la Guerra Civil, se ha generado un interés progresivo a medida que la operación mediática que comentábamos al principio creció en intensidad. Lo llamativo, frente a ese primer momento de la Transición, es la equiparación de lenguajes y métodos entre el tratamiento televisivo (reportaje) y el cinematográfico (documental) y, en este último ámbito, la renuncia a construir películas de tesis o de interpretación y, sobre todo, documentales que aborden la Guerra Civil en su conjunto<sup>11</sup>. A cambio, contamos con una cuantas propuestas donde se abordan aspectos parciales: *Extranjeros de sí mismos* (2001) de Javier Rioyo y José Luis López Linares, *La guerrilla de la memoria* (2002) de Javier Corcuera, *Las cajas españolas* (2004) de Alberto Porlan (esta última sería una excepción por su carácter de falso documental). En estas producciones hay varios planteamientos comunes:

- El recurso a las imágenes de archivo por simple convención, sin plantear previamente su pertinencia. A ello hay que añadir su aplicación “decorativa”, siempre incorporadas en función del efecto alusivo que le impone el texto, como mera ilustración de lo dicho; aunque, al tiempo, se juegue la baza de su valor histórico. Imágenes, por tanto, que nunca están en el primer plano de atención, nunca hablan por sí solas y además aparecen desposeídas de sus marcas espacio-temporales precisas, lo que en buena medida atenúa su pretendida pertinencia histórica.

- El uso del testimonio en sus perfiles más convencionales, sin trabajar a fondo el personaje. El resultado es un tipo de discurso previsible, una especie de respuesta adquirida, de “memoria aleccionada”, que se oye a sí misma complacida, con la plena complicidad del entrevistador (satisfecho de haber encontrado lo que esperaba). Un monólogo (pues la convención de sustraer las preguntas impera) donde no parece haber quiebras, contradicciones, lagunas. Una memoria perfecta que, dispuesta así, está en condiciones de competir con el discurso histórico. Otro efecto no menos pernicioso de este tratamiento es su dosificación según la lógica de las unidades informativas. La declaración se fragmenta artificialmente produciendo respuestas aisladas, limpias de impurezas, como en la declaración televisiva. Lo que subyace en este tratamiento es más la voluntad de encajar la respuesta en la pregunta (aunque ésta no se muestre) que de explorar las derivas, los meandros de la memoria. Y el efecto final que produce y exhibe no es otro que la deificación de la memoria: el discurso de quien habla (recuerda) queda legitimado por la irrefutable evidencia de que antes lo vivió. Pero se olvida que el testimonio “...debe ser entendido como lo que es: un discurso enunciado en el presente sobre un pasado remoto; no un sinónimo de exactitud, sino un relato repleto por el contrario de falsos recuerdos, confusiones, anacronismos, olvidos o lagunas e, incluso, lugares comunes que a fuerza de repetición no han podido por menos que colarse al cabo de los años en él”<sup>12</sup>.

Frente a estos usos y abusos, lo llamativo de *Los niños de Rusia* es que, como punto de partida, Camino recupera el método desarrollado en su primer documental y aplica claves semejantes para su construcción. El testimonio es otra vez el procedimiento en torno al cual se organiza la película. Pero, frente a los usos actuales, es un testimonio medido, depurado y orientado a explorar una amplia gama de tonalidades memorísticas. Además, su disposición se establece con un propósito coral semejante al planteado en *La vieja memoria*, de modo que pese a su condición poliédrica las intervenciones se entrecruzan y sueldan entre sí, cristalizan en una misma dirección<sup>13</sup>. Incluso se vuelve al recurso (ahora innecesario) del plano de reacción de unos personajes mirando sobre el audio de otros para reforzar ese vínculo.

Aquí el coro de personajes lo constituyen los niños que fueron evacuados en junio de 1937 por los bombardeos en Euskadi. Sin embargo, ahora nos encontramos con nuevos ingredientes: los protagonistas son “peones de la Historia”, personajes anónimos que deben activar, sobre todo, remotas vivencias infantiles. Pero hay más, su recorrido no acaba ahí, en ese preciso momento histórico, sino que se extiende hasta la actualidad desvelando una circunstancia especial: aquellos seres todavía están marcados por sus heridas como “niños de la guerra”, siguen siendo “niños de Rusia”<sup>14</sup>. Es decir, la película opta por no anclarlos en una sola clave temporal sino por proyectarlos en el trayecto vital de toda su existencia, pese a que éste les conduzca al punto de partida. Y es en esa apuesta y en su forma de exhibirla (como si su experiencia vital trascendiera la Historia) donde la película esgrime su lado más contemporizador con el estatus actual de los relatos memorísticos. Hay una cierta complacencia en ensalzar esas vidas, heroicas por ser de supervivientes y conmovedoras por arrancar de una infancia desvalida.

Ciertamente, también se recurre a un mecanismo que podría enfriar este calentamiento emocional: insertar las declaraciones en una línea rigurosamente cronológica que va desde el bombardeo de Guernica hasta el presente. Los recuerdos se enhebran e hilvanan progresivamente unos con otros, pero ya no tejen un diálogo con la Historia sino un conjunto de biografías donde es inevitable que aflore una “memoria sentimental”. Es decir, se parte de la Historia en sentido estricto para llegar a un racimo de historias en sentido laxo. A este respecto, es fundamental analizar los ingredientes que acompañaban uno y otro conjunto de testimonios en ambos documentales. Si en *La vieja memoria* es esencial la misión que desempeñan las imágenes de archivo, los rótulos indicativos y el narrador para envolver las declaraciones en un orden histórico; aquí, en *Los niños de Rusia*, estas marcas han desaparecido y sólo quedan las imágenes de archivo como contrapunto. Pero sucede que estas imágenes, lejos de anclar, quedan a merced del recuerdo, polarizadas por su dolor o por su impronta. Su incorporación al relato es a instancias de lo evocado por el testimonio y no el resultado de una confrontación entre ambos registros. Es por ello que aparecen sin marcas temporales precisas (salvo las más evidentes), como en el caso de las incluidas a propósito de una celebración del 1º de mayo: ¿a qué año corresponden? ¿qué coordenadas históricas representan?. En otros casos tienen un carácter accesorio o meramente reiterativo, como las que se utilizan para combinar con la etapa del regreso a la España franquista. Otras veces son el detonante de un resorte melodramático. Así, las escenas que exhiben la despedida de padres e hijos desde el puerto de Santurce pierden su condición de registro histórico por el modo en que son convocadas. Al aparecer como consecuencia de una batería de declaraciones que redundan en el desgarramiento de la separación, anegan de emotividad todo el relato impidiendo que se seque, que los niños “crezcan” ante los espectadores y les permitan tomar distancia ante lo que no deja de ser, insistimos, una “memoria emotiva”.

Es inevitable que esa idea de orfandad que sobrevuela todo el relato produzca una empatía inconsciente con los personajes. Por eso mismo hubiera sido conveniente dosificar y contener algunas imágenes e intervenciones. La lectura de la carta del padre que fue fusilado es ejemplar a este respecto (no tanto por su inclusión como por el lugar y la forma de disponerla). Podría refutarse que aquí se trata de otra memoria (tal vez la única posible en estos momentos), la de los supervivientes y no la de los protagonistas de la Historia. Los tiempos dictan que impere una visión más humana que científica de la Guerra Civil, que el testimonio se engrandezca frente a lecturas más asépticas del acontecimiento. Ciertamente es, pero *Los niños de Rusia* deja finalmente la sensación de que las declaraciones son tan previsibles como homogéneas, de que todo cuadra y estamos ante una memoria sin enigmas, una memoria pulida donde el relato se desliza sin aristas, sin contrasentidos (más allá de sus deliberadas fallas sentimentales). Hubiera sido sugestivo explorar esos enigmas que salpican la trama: desde la instrumentalización política de los niños hasta sus distintas formas de rebelión o sumisión frente al modo de vida soviético, los motivos profundos de su diáspora posterior o su desarraigo final.

La distancia que va de *La vieja memoria* a *Los niños de Rusia* puede cifrarse finalmente en las respectivas dedicatorias y mecanismos de clausura que enmarcan cada film. Si en la primera el destinatario es Joris Ivens, paradigma de documentalista comprometido y artífice de *Spanish Earth* (es decir, de un cine que interviene a fondo en la realidad y propone una interpretación de la historia), en la segunda son los propios protagonistas como “poseedores” de una historia. Si en un caso los personajes quedan bajo sospecha, apuntados por el dedo acusador de la Historia por la confrontación de sus palabras; en el otro parecen encumbrados (aspecto subrayado por el tono elegíaco de los últimos compases del film), como si su condición de víctimas y testigos diera por sí sola legitimidad plena a su discurso.

---

\* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto I+D *La función de la imagen mecánica en la memoria de la guerra civil española*, HUM2005-02010/ARTE. Ministerio de Educación y Ciencia (2004-2007).

<sup>1</sup> Pese a que no parece haber consenso sobre la duración exacta, comienzo y final de la Transición; al menos si podríamos entender 1977 como el año clave de dicha etapa, aunque solo fuera por ser la fecha de las primeras elecciones generales en libertad desde 1936.

<sup>2</sup> La película ha sido estudiada con profusión desde diferentes perspectivas y en distintos épocas. Véase además de los artículos citados en este texto: Ángel Luis Hueso, «*La vieja memoria*» dans: Julio Pérez Perucha, ed. *Antología Crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 781. Alejandro Montiel, «Niebla del pasado o sobre la revolución de los piojosos: sobre *La vieja memoria*» dans: Josep María Catalá, ed. *Imagen, memoria y fascinación (Notas sobre el documental en España)*, Málaga, Festival de Cine Español de Málaga; 2001, p. 261-270.

<sup>3</sup> Es una preocupación documental, registrar el testimonio de los protagonistas de la guerra antes de que desaparezcan, la que alienta inicialmente el proyecto (pensado en un primer momento como serie televisiva).

<sup>4</sup> Joan Batlle, Doménech Font, «Entrevista con Jaime Camino», *Contracampo* nº 1, Madrid, abril 1979, p. 18.

<sup>5</sup> Román Gubern, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986, p. 179.

<sup>6</sup> En buena medida por la censura impuesta durante el franquismo. Una excepción sería la excelente *Juguetes rotos* (1966) de Manuel Summers, donde la declaración a cámara es la principal herramienta para descubrir a cada personaje.

---

<sup>7</sup> Joan Batlle, «La vieja memoria» en *Contracampo* nº 1, p. 14.

<sup>8</sup> Joan Batlle, Doménech Font, «Entrevista con Jaime Camino» en *Contracampo* nº 1, *op. cit.*, p. 19.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y Guerra Civil española del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 325.

<sup>11</sup> Algo a lo que se atrevería, sin invertir esta tendencia, la reciente *Noticias de una guerra* (2006), más por oportunismo conmemorativo que por una verdadera voluntad de edificar un nuevo discurso sobre la guerra.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 326.

<sup>13</sup> Esa impresión coral llega al extremo de no identificar por su nombre a los distintos personajes que intervienen en el documental.

<sup>14</sup> Visto desde esta óptica, la película afronta uno de los problemas más sugestivos del discurso memorístico: la confrontación entre la memoria senil y las vivencias infantiles surgidas de acontecimientos históricos.