

¡NADA DE OLVIDAR! EL CINE Y LA MEMORIA HISTÓRICA

Igor Barrenetxea Marañón

Universidad del País Vasco

1. INTRODUCCIÓN

En el año 2006, el Congreso de los Diputados aprobaba una resolución que lo declaraba año de la Memoria Histórica. No hay duda de que toda sociedad que se precie madura es consciente del pasado, por doloroso y traumático que sea, que le ha llevado hasta el momento actual. Si bien, habríamos de admitir que el hecho de que fuese un gobierno socialista el que empujara y avalara este proyecto reconocía que esa memoria histórica a la que se apelaba tenía una cuestión subsidiaria de fondo, que no era sino compensar moralmente a las víctimas de la Guerra Civil y los represaliados por el franquismo. Obviamente, esto propició un fuerte debate debido a que no todas las fuerzas políticas estaban de acuerdo y las que lo estaban señalaron diversas discrepancias sobre la manera de resarcir a las víctimas. La polémica vino de la mano de ciertos sectores conservadores al considerar que la Transición había dado pie a la reconciliación y que esta restitución moral conllevaba reabrir viejas heridas o bien entregarse a cierto revanchismo político. Ahora bien, ¿realmente se habían sentido moralmente resarcidas las víctimas? ¿Fue la Transición ese lugar mayestático de conciliación o bien de pertinaz olvido de quienes sufrieron la humillación de la derrota?

A inicios de 2004, dos mujeres, Patricia Ferreira y Virginia Yagüe, dieron luz a la escritura de un guión singular bajo el título *Para que no me olvides*. Aún no había estallado la polémica mencionada, aún el manto de la Memoria Histórica no había abierto una página tan intensa sobre la cuestión (ya que hacía alusión a la memoria de la Guerra Civil, a pesar de que la memoria histórica puede bien aludir a toda la historia de España, no sólo a este capítulo). ¿Qué podía aportarnos el cine a la hora de perfilar la memoria del pasado y, especialmente, de la memoria de la guerra en los más jóvenes? ¿Es capaz el cine de hacer memoria? ¿De qué modo y en qué medida?

Este artículo pretende dar respuesta a estas interrogaciones a partir de cómo se enfoca el tratamiento del pasado y de la memoria en el filme. Por supuesto, hemos de valorar que como toda interpretación histórica o fílmica hay una fuerte dosis de subjetividad implícita. Aun así, hay que recalcar la importancia que tiene el cine a la hora de acercarse a la historia y cómo los historiadores debemos tratar el cine con la debida deferencia como lugar de encuentro y conocimiento social. El filme, sin ningún género de dudas, ponía de manifiesto algo

que señalaba Alberto Reig Tapia: «el evidente peso de la memoria sobre la historia se hace particularmente abrumador tratándose de nuestra guerra civil» (Reig Tapia, 2006: 32).

2. SOBRE LA MEMORIA

Habría que entender, en primer lugar, la memoria histórica como una síntesis entre la práctica histórica y la necesidad que tiene toda sociedad de almacenar recuerdos. En segundo lugar, que esa misma memoria histórica no es única sino, como afirma Julio Aróstegui, es «heterogénea» (2006:59). En este caso, la memoria hace referencia exclusivamente a la conciencia, que cobra mayor importancia ante «la noción misma de acontecimiento traumático que, tal como es utilizada por los historiadores, es la que califica la guerra civil, la masacre o la experiencia de la violencia, implica, como es evidente, la cuestión de la memoria, las huellas, los recuerdos y las evocaciones del pasado» (Lavabre, 2006: 31). Así que hemos acotado el terreno teórico. Por supuesto, habría que distinguir entre lo que se considera memoria colectiva (adopto este concepto aunque también se habla de memorias individuales, memoria social, etc.) y memoria histórica. Si la memoria histórica está hecha desde la síntesis del quehacer histórico y la realidad inmediata, la colectiva es un relato heredado o ya vivido, si bien, eso no significa que esté inmóvil en el tiempo; del mismo modo que la percepción del pasado cambia en nosotros, también cambia esta memoria.

Ante tales memorias se sitúa el cine que, en este sentido, aspira a convertirse en otro lugar de memoria singular porque «sujeto a las reglas dramáticas y de la ficción, puede hacernos reflexionar sobre nuestra relación con el pasado» (Rosenstone, 1997: 14). Hemos de pensar que en el cine la reflexión opera tanto sobre la memoria histórica como la colectiva, porque el cine es una experiencia emocional individual y social. Y porque, de alguna manera, vivimos el cine, experimentamos a través de la imagen una realidad. Por eso cabría hablar de *memoria cinematográfica* que opera a estos dos niveles. Pensemos, a fin de cuentas, que «la guerra no es la de 1936, sino la que nos han contado nuestras familias» (Izquierdo y Sánchez, 2006:304). En este sentido, la guerra es la que se nos cuenta a través del cine. Pero no tanto se va a hablar de la guerra en sí misma como de la memoria de las víctimas, de la imposibilidad de restituir el pasado porque no se permitió a los que perdieron la misma, a los defensores de la II República, formar parte de esa historia tan traumática para ellos.

La memoria del cine va a reclamar la dignidad de las personas que sufrieron la derrota y, después, fueron orillados y golpeados brutalmente por el régimen. Pero además, habla de la necesidad de recordar (de hacer memoria) para no olvidar nunca quiénes somos a través de la familia o de los seres queridos.

3. LA MEMORIA HISTÓRICA EN EL CINE: PARA QUE NO ME OLVIDES (2005)

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 (Juliá, 2006:16)

3.1. Argumento del filme

En un piso en Madrid, viven David, su madre Irene y su abuelo Mateo. David es estudiante de arquitectura y está enamorado de Clara, cajera de un supermercado, cuya relación

desaprueba Irene. Mateo vive con la presencia constante de su mujer fallecida y de los recuerdos que perviven en él de la contienda y de la familia perdida en su transcurso. Pero este universo se ve roto un buen día cuando en la fatalidad David es atropellado y acaba muriendo. La muerte les golpea a todos de forma repentina. Irene no sabe cómo asumir la pérdida de su hijo y Clara se siente sola. Sin embargo, Irene descubre los cuadernos que David escribía sobre las historias que Mateo le contaba de su vida. Y, del mismo modo, cuando Clara se encuentra un día con Mateo le confiesa que teme olvidar a David y Mateo se pone a recordar a su nieto por escrito.

Finalmente, la casa familiar de Mateo, encontrada por David antes de su muerte, con el viejo olivo, se convierten en un sentido homenaje a la importancia que cobra en cada uno de nosotros el recuerdo, la memoria y la vida.

3.2. La memoria en el cine de ficción

En las primeras imágenes del filme se nos presenta a Mateo que habla con su mujer fallecida. El diálogo encarna esa permanencia del pasado, un diálogo con el ayer, casi permanente a lo largo del filme pero como un sentimiento de reconocimiento, y no de nostalgia enfundada en el rencor o la rabia. Así, la entrada de Irene en el piso y la llegada de David nos enmarcan en una relación intergeneracional; abuelo, hija y nieto, un trío sumamente interesante. Esta escena tiene su importancia, ya que nos sitúa a cada uno de los personajes en un papel determinado. Mateo habla con el pasado, pero se ha adaptado a los nuevos tiempos: le acaba de regalar una cadena de música a Irene. Ella prefiere su cadena de vinilo, lo que nos lleva a pensar que se aferra a las cosas que tiene, no desea evolucionar; mientras que David es diferente, refleja el desparpajo natural de su juventud. Así, al hacer referencia a la cadena de vinilo indica que es lo más viejo de la casa, «bueno casi», haciendo un guiño a su abuelo. Estas actitudes son los referentes a tener en cuenta en los personajes. Eso se confirma en el momento en el que Mateo recuerda a su mujer, la madre de Irene, y hace alusión al especial brillo de sus ojos que le *mareaban*. «Eso era por hambre», le responde Irene un tanto lacónica. Lo que nos induce a pensar que «el pasado siempre vuelve» (Reig Tapia, 2006:41). Se refleja así un idealismo romántico en Mateo y un realismo terso y hosco en Irene como algo característico, dos maneras de concebir el pasado. Esta actitud se verá reforzada cuando no está conforme con la relación que sostienen David y Clara; piensa de ella que es una simple cajera de supermercado mientras que él tiene otras expectativas con su carrera de arquitecto, como si las emociones, el amor, fueran algo subsidiario a la aspiración.

Un buen día, David va en su bicicleta a un inmueble, una vieja casona donde es recibido por una pareja de niños a los que fotografía. Habla con el padre de los niños y hacen alusión a que les querían echar de allí. Apenas se nos dice nada sobre la relación que sostienen entre ambos. Sin embargo, esta escena entrará en relación con la siguiente cuando Clara va a cenar con David al piso de Irene y Mateo. Irene no aparecerá, pero Mateo les hablará de su antigua casa familiar, el lugar donde su padre tenía una imprenta y el viejo tronco de olivar donde él se escondía para leer. El inmueble es ese lugar, es la memoria viva del abuelo para David. La muerte accidental de David cambia por completo el panorama familiar y emotivo de todos estos personajes. Mientras que Irene pretende olvidar a su hijo, aunque reconoce que no puede, Clara se halla definitivamente perdida, ha perdido toda la alegría de vivir, como si David hubiese sido el motor de su existencia. Y la caracterización y la reacción de

estos personajes va a reflejar algo importante y significativo a lo largo del filme: «gracias a la memoria sabemos quiénes somos y adquiere nuestra vida el sentido de continuidad imprescindible para vivir» (Reig Tapia, 2006:382).

3.3. La Guerra Civil en la memoria

Una mañana de sol Clara y David, antes del fatal accidente, van a la playa de Alicante a pasear. Es la misma playa que, en 1939, contuvo agolpados a miles de refugiados que confiaban en la llegada de barcos para sacarles de allí. Había dos barcos en Alicante, el *Stanbrook*, donde embarcó el que pudo y el *Maritime* que, en cambio, zarpó vacío. También se aguardó la llegada de otro barco, el *Winnipeg*, pero nunca llegaría a zarpar porque ni franceses ni británicos garantizaron su protección (Miralles, 2993:326). Fue el último territorio bajo autoridad republicana poco antes del final de la Guerra Civil. El hecho histórico en sí no es tan relevante como el simbolismo reencarnado de una guerra llena de indignidades y la relevancia del hecho traumático que representa, ante la imposibilidad de reclamar ese espacio público de recuerdo.

David le cuenta a Clara los sucesos de ese año y la situación angustiosa de los refugiados republicanos entre los que se encontraba Mateo, así como el trágico devenir de la familia: el padre fusilado por ser impresor del gobierno y la madre que murió en la cárcel por ser mujer de un republicano. Esta explicación redundante en la memoria familiar que se conserva intacta a pesar del cambio generacional. Se puede afirmar, pues, que «la violencia se convirtió en parte integral» (Casanova, 2002:8) del nuevo Estado franquista. Una circunstancia que, por supuesto, Mateo no puede olvidar.

Clara le dirá a David que en su casa no se hablaba de ello, lo cual derivará en que éste le conteste lacónico: «Ya... como si no hubiese pasado». Estas dos frases pueden considerarse como una crítica a ese *mito* (Juliá, 1999:51) de la reconciliación durante la transición, que vendrá matizada cuando Mateo reclame, en un momento del filme, hablando con Irene, la otra dignidad nunca reconocida para quienes no sólo perdieron la guerra sino para los que sufrieron las iras del vencedor: «cada día que pasa me doy cuenta de que nos van a dejar morir sin pedir perdón, de que no van a colocar los nombres 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».

Todo esto no implica que haya un espíritu de revancha política en el film, sino moral, ya que cuando al término de la escena en la playa David y Clara se decantan por bailar, la sensación de normalidad, de vida, esperanza y continuidad tras una guerra, se sintetiza en ese abrazo entre los dos. El pasado no tiene por qué interponerse en la felicidad de la vida presente; sin embargo, eso no limita hablar de él.

El personaje de Mateo se convierte así en el vestigio de un pasado del cual no se habla pero tampoco se concilia con la realidad. El hecho de que su nieto elaborase un cuidadoso trabajo de conservación de sus recuerdos, para que no se olviden (aludiendo así al título del filme) se convierte en una memoria de *restitución*. Pues, como afirma Ronsenstone, aunque lo aplique para el cine, se puede «forjar una nueva relación con el pasado» (1997:20), desde la memoria y, en este caso, desde la memoria en el cine. Pero va más allá porque la muerte de David implica una nueva situación, una ruptura en esa línea continuadora. Sin embargo, cuando Clara, un día que se encuentra con Mateo en el supermercado, le confiesa que le da pena no saber más de David, Mateo se propone escribir, desde sus recuerdos (desde la memoria)

la infancia de éste para Clara, del mismo modo que David lo había hecho con los episodios vividos por Mateo. Así, de esta forma se «nos permite plantear el supuesto de que sin ellos tampoco habría un nosotros» (Izquierdo y Sánchez, 2006:258), y convierte la reflexión del filme en algo que va más allá del pasado histórico lejano para referirse a una realidad presente que, con el tiempo, también posibilitará otra etapa de la historia.

Esto nos aclara otra de las claves: el filme no sólo aborda el hecho de la memoria de la guerra sino de la memoria en sí misma como una composición humana necesaria y vital para los que están y permanecen, ya que no hemos de olvidar que «gracias a la memoria sabemos quiénes somos y adquiere nuestra vida el sentido de continuidad imprescindible para vivir» (Reig Tapia, 2006:382). El filme apela a esa continuidad tanto en el personaje de Mateo como de Clara. Puesto que lo que se pretende, a todas luces, es un «esfuerzo de *anamnesis*» (Aróstegui, 2006:69) de luchar contra el olvido y el reconocimiento de una historia que nos pertenece a todos, individual y, de forma forzosa, colectivamente.

Hay que establecer que «la guerra ha continuado más allá de 1939» (Izquierdo y Sánchez, 2006:73), debido al exilio y a la represión del vencedor que hizo todo lo posible por no dejar nunca espacio social a quienes defendieron la II República queriendo borrar todo rastro de ella o, en el peor de los casos, convertirla en el referente de las culpas del inicio de la misma guerra civil (Aguilar, 1996).

El filme destaca una interesante relación entre las tres generaciones posteriores a la guerra. Mateo, un superviviente, Irene, hija de la posguerra y David, que no ha vivido ni un periodo ni otro, sino que ha nacido en plena democracia. Apreciamos un salto importante entre una generación y otra, la generación de Irene es distinta, tras la muerte de David se observa su intención de romper con el ayer y la memoria de su hijo, pues es esa generación la que guardó silencio sobre el drama vivido. Y ese silencio fue una manera de negar la memoria. Por todo, son los nietos los que se han acabado por convertir en herederos legítimos a la hora de hablar de la contienda.

El papel que encarnan tanto el nieto como el abuelo va más lejos. El nieto es la juventud, el ansia de descubrir los restos de ese ayer familiar, por eso indaga y consigue encontrar el viejo inmueble donde Mateo creció y alimentó sus sueños. 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. Es la conciliación de esa memoria, simbólicamente, socialmente, nada más, al margen de otras cuestiones subsidiarias (de tinte político y restitutivas).

En relación con la memoria, también el filme establece un nexo con el papel de los ancianos en la sociedad contemporánea, apelando a su dignidad, del mismo modo que lo hace con la memoria. Tras la muerte de David, Mateo acude a una residencia de ancianos a comer. En un momento dado, uno de los ancianos se queja de que les dan de postre unos yogures caducados, por lo que grita indignado: «¿Qué quieren? ¿Qué nos envenenamos? Así dejaremos pronto de dar problemas». Ese pequeño detalle esboza bien esa situación. Sin embargo, el filme sobre todo intenta aludir a la necesidad de recordar y el temor que surge en los ancianos a olvidar (algo común en todos nosotros). En otro momento, Mateo saca a relucir cómo su nieto recogía en unos cuadernos cosas que le decía y que él ya había olvidado, y cita un ejemplo. Su compañero de mesa, Ramiro, le dice que se equivoca, que se olvida de las cosas, a lo que Mateo orgulloso replica: «Yo no olvido nada».

Su reacción es de miedo, de temor ante la posibilidad de olvidar y, por lo tanto, borrar su vida, borrarse a sí mismo. Esta escena se puede unir nuevamente con el intento de Irene de olvidar, cuando afirma: «Yo necesito olvidar para seguir viviendo». Sin embargo, nos damos cuenta de que no es cierto. Le embarga la tristeza de una manera disfuncional, ha perdido la alegría de vivir, de sentir, de ser. Cuando acude a su clase de teatro una de las actrices se da cuenta de ello. Porque, en el fondo, olvidar no es estar en paz con uno mismo, no se oculta la herida abierta que permanece sangrante hasta que no se enfrenta directamente con la verdad de la pérdida de su hijo.

De esta forma, casi al final del filme, cuando Ramiro, el compañero de Mateo en la residencia, le pregunta si quiere acudir a un curso de pintura, Mateo se ofusca y le espeta: «¡os dan un curso de mierda o un viaje para viejos y lo olvidáis todos!». De alguna manera, «la memoria es la otra cara del vértigo del olvido, se adentra en el ineludible *deber de memoria*» (Aróstegui, 2006:72). Y por eso reacciona así Mateo, es como si les reprendiera por no hacer de la memoria un lugar más importante, más trascendente. Aquí se revela otra dimensión de la cuestión del pasado y la dignidad de los ancianos, sólo perfilada brevemente, como un modo de alertar y sensibilizarnos, pero sin desviarse del tema principal del filme: una apología de la memoria.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN: NO PODEMOS OLVIDAR

Uno de los elementos más destacables del filme reside en las posibilidades que se encierran en la imagen en dos vías bien trazadas; por un lado, se refiere a un tema concreto que está en boga social y políticamente, una petición de restitución moral de las víctimas republicanas de la Guerra civil y, por el otro, la apelación a la memoria social, pero a través del cine, lo que podría considerarse una memoria cinematográfica. 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).

Aunque podríamos considerar que el filme adquiere una naturaleza política, en tanto habla sólo de la dignidad de las víctimas republicanas, eso no debe de ser óbice para ocultar que se contrarresta con el hecho evidente de que se habla, más bien, del trauma de la pérdida de un ser querido. Sin duda, ese trauma es el que trae a colación la memoria, la necesidad, y esa es la constante del filme y la reflexión misma, de hablar del pasado no como un lugar de paso sino como una forma de entendernos a nosotros mismos. El pasado, además, se revelaría no como un sujeto inmóvil sobre el que obsesionarnos sino precisamente al revés, como un objetivo de toma de conciencia y único mecanismo capaz de liberarnos del dolor de una forma desgarradora. El papel de Mateo, en este sentido, define bien esta percepción. Para él, liberar a su difunta mujer es hablar con ella. Sin embargo, con la memoria de sus padres no actúa igual salvo para sentir que tiene una deuda con ellos, precisamente porque la sociedad no ha sido justa al no haberles pedido perdón en la indignidad de los crímenes que se cometieron. Por otro lado, se habla del trauma que viven tanto Irene como Clara.

Irene sólo es capaz de aceptar la muerte de su hijo en el momento en que acepta hablar de él, en el instante en el que reconoce su ausencia permanente y que su pretensión de querer olvidarlo es imposible, le flagela aún más. Para Clara es diferente y, por eso, la memoria, el cuaderno que le entrega Mateo con la vida de David, se convierte en el nexa entre la vida

y la historia, entre el recuerdo y el saber sobre el pasado de la persona querida. De tal modo que, en estas coordenadas, *Para que no me olvides* es un cine lleno de inteligencia, de un referente único a la hora de reivindicar esa memoria histórica que nos conmina a hablar de la historia así como de enfrentarnos a nosotros mismos a través de ella, única vía posible para liberar esos traumas. Sin duda, es un cine de compromiso, que no habla tanto de qué tipo de memoria hemos de forjar como que nos induce, con sinceridad, a hablar de la memoria, de reconocerla como una pieza básica para construir una sociedad democrática sana y plena. Y, sin duda, esto evidencia el hecho de que la Transición licuó más que concilió a las víctimas con la guerra; de ahí que, en el filme, se sume a la perspectiva concreta de considerar este perdón como una deuda aún pendiente de ser asumida por la sociedad española.

A modo de cierre, retornando a las preguntas que hacía al inicio de este artículo, habríamos de estimar que el cine genera su propia memoria. El hecho de valorar que todavía no se había dignificado a las víctimas de la represión franquista lo indica de forma notoria. Pero, a su vez, ante el hecho de que lo hace en la voz de David indica que esa memoria ha de situarse no sólo en los ancianos, sino en los jóvenes, en esa voluntad permanente de la sociedad por transmitir conocimiento histórico que nos permita aprender del horror sufrido. El cine, por tanto, pretende sensibilizarnos con el papel implicative que ostentan los más ancianos que, unido a ese vínculo establecido con la generación de sus nietos, encarna la continuidad de la memoria.

Y eso nos responde al hecho de que el cine sí hace memoria, la valida y la certifica, nos conmina a ella de una forma total y directa. Pero no lo hace de una forma hermética sino plural, al entender esta memoria desde la historia y desde la realidad de nuestras vidas cotidianas, desde la perspectiva de que, nos guste o no, hablar del pasado es necesario, obligado, porque el pasado es una parte de nosotros mismos, de ahí que sea necesario no olvidarlo.

Del mismo modo, por eso, es obligado pedir perdón a quienes vieron cómo sus familiares fueron duramente represaliados por sus ideas. Un perdón que les lleve a dormir en paz, al margen de polémicas, pero que nos sirva a su vez como aprendizaje social, porque sólo de la memoria histórica se obtienen valores de tolerancia, libertad, comprensión, paz y conciliación social y el cine se perfila como una radiografía social que encarna la necesidad que tiene la sociedad española de hacerlo.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma (1996), *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Madrid, Alianza Ed.
- ARÓSTEGUI, Julio (2006), «Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil», en Julio Aróstegui y Francois Godicheau (eds.), *Guerra Civil. Mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons.
- DE LA CALLE, M^a Dolores, REDERO, Manuel (2006), «Guerra Civil: Historia, Memoria, Documentos», en DE LA CALLE, M^a Dolores, REDERO, Manuel, *Guerra Civil. Documentos y memoria*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca.
- CASANOVA, Julián (2002), «La paz de Franco», en VV.AA., *Morir, matar, sobrevivir*, Crítica, Barcelona.
- COSTA CLAVELL, Xavier (1975), *Los últimos días de la República*, Barcelona, Bruguera.
- FARRUGIA, Francis (2004), «Síndrome narrativo y reconstrucción del pasado», *Historia*,

Antropología y Fuentes Orales, Barcelona, núm. 32.

FERREIRA, Patricia, YAGÚE, Virginia (2005), *Para que no me olvides*, Madrid, Ocho y medio.

FERRO, Marc (1995), *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel.

IZQUIERDO MARTÍN, Jesús y SÁNCHEZ LEÓN, Pablo (2006), *La guerra que nos han contado. 1936 y nosotros*, Madrid, Alianza Ed.

JULIÁ, Santos (dir.) (2006), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus.

JULIÁ, Santos (coord.) (1999), *Víctimas de la guerra civil*, Madrid, Temas de Hoy.

MIRALLES, Ricardo (2003), *Juan Negrín*, Madrid, Temas de hoy.

MOLINERO, Carme (2006), «¿Memoria de la represión o memoria del franquismo?», en JULIÁ, Santos (2006).

PRESTON, Paul (2006), *La Guerra Civil española*, Barcelona, Círculo de Lectores.

REIG TAPIA, Alberto (2006), *La Cruzada de 1936. Mito y Memoria*, Madrid, Alianza.

RICOEUR, Paul (1999), *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Arrecife.

RODRIGO, Javier (2006), «Ecos de una guerra presente», en DE LA CALLE, M^a Dolores, REDERO, Manuel (2006).

ROSENSTONE, Robert A. (1997), *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel.

SAND, Shlomo (2005), *El siglo XX en pantalla*, Barcelona, Crítica.

