

LOLA CERCAS EN *SOLDADOS DE SALAMINA* (DAVID TRUEBA, 2003)

Sally Faulkner

University of Exeter, United Kingdom. E-mail: sfaulkner@exeter.ac.uk

Recibido: 7 Enero 2008 / Revisado: 31 Enero 2008 / Aceptado: 4 Febrero 2008 / Publicación Online: 15 Febrero 2008

Resumen: Este artículo defiende la importancia de Lola Cercas, interpretada por Ariadna Gil, en la obra de David Trueba *Soldados de Salamina*. Si su trabajo anterior se había enfocado en la historia, la memoria y el uso de fuentes archivísticas, se sostiene que estos temas son filtrados por la psique de Lola, cuyo papel es crucial. A través de medios tradicionales, como un trabajo de cámara subjetiva, y recursos más innovadores, como el “mindscreen” (Kawin), Trueba impulsa nuestra identificación con la protagonista. La preocupación de Lola sobre su falta de descendencia añade una dimensión ulterior, permitiendo a Trueba insinuar un futuro incierto al examinar un complejo pasado.

Palabras Clave: *Soldados de Salamina*, David Trueba, Ariadna Gil, cine español, representación histórica.

Uno de los debates más importantes y más polémicos en España hoy en día es el de la historia de la Guerra Civil y el franquismo, y su recuperación en la actualidad. Este debate se está desarrollando en un contexto nacional – en toda la extensión de la palabra. Se investiga no sólo en los foros tradicionales como la prensa y la novela, sino también en los nuevos, como el internet y la televisión. Es una cuestión que preocupa no sólo en la Moncloa, o en los departamentos universitarios, sino también en la calle¹.

En palabras de David Trueba, autor de la obra que aquí nos ocupa, “la Guerra Civil está muy presente todavía. No hay una sola familia en España que no tenga una historia de la Guerra Civil. Nuestros padres o nuestros abuelos son como son por la situación que vivieron en la guerra o en la posguerra. O viven en una ciudad determinada o tienen un oficio concreto porque se vieron afectados por alguna circunstancia

relacionada con aquello. La Guerra Civil forma parte intrínseca de la España actual y resulta absurdo pretender lo contrario². No es de extrañar, pues, que en el cine también la historia del siglo veinte en España sea un tema que urge.

El septuagésimo aniversario del comienzo de la Guerra en 2006 ha estimulado el interés de muchos, la Guerra Civil y el franquismo son en realidad temas que han preocupado en el cine siempre. Para el cine franquista, la Guerra Civil sirvió para contar sinfín de historias que ensalzaban la gloria de la patria y justificaban ‘la Cruzada’. En cuanto al cine disidente, *La caza*, de Carlos Saura (1965), marcó un hito en el cine español, no sólo por su estética experimental, sino también porque se centró en la contienda desde un punto de vista crítico. *Canciones para después de una guerra*, de Basilio Martín Patino (1971), fue otro punto decisivo, por su uso creativo de materiales heterogéneos de archivo, como recortes de prensa y los NODOs. Una de las innovaciones de Víctor Erice en *El espíritu de la colmena* (1973) – todavía una de las películas más importantes y más célebres de toda la historia del cine español – fue el uso del punto de vista de una niña (la encarnación cautivadora de Ana por Ana Torrent), cuya mirada curiosa interroga las perplejidades del mundo adulto de la posguerra española que le rodea. Con la llegada de la democracia, muchos cineastas optaron por la recreación histórica como manera de explorar este mismo período, y, en este contexto, *La colmena* de Mario Camus (1982) sería el ejemplo más conocido.

En *Soldados de Salamina*, como es lógico, se hallan numerosas huellas de estas representaciones cinematográficas anteriores. Por ejemplo, Trueba nos hace recordar el mundo creado por Saura en *La caza* en su investigación

del pasado a través de la edad de los actores. Tal como Enrique en la película de 1965, papel desempeñado por Enrique Gutiérrez Caba, Ariadna Gil en el film de Trueba es igualmente un joven que investiga un mundo que desconoce, cuyos protagonistas están todavía vivos. En el film sauriano, los ex-combatientes son representados por actores envejecidos, como Alfredo Mayo, cuya edad evoca la generación que participó en la Guerra treinta años antes. En *Soldados de Salamina*, Trueba mezcla actores envejecidos, como Joan Dalmau que representa Miralles, con los protagonistas verdaderos de la historia, Joaquín Figueras y Daniel Angelats. (También incluye a los hijos de dos que han muerto: Chicho Sánchez Ferlosio, hijo de Rafael Sánchez Mazas, y Jaume Figueras, hijo de Pedro Figueras.) Igual que Saura en los años sesenta, el director quería, en sus propias palabras, 'retratar la cara de esos viejos, filmar el paso del tiempo sobre sus rostros'³. La influencia de Patino, reconocida por el director en sus conversaciones con Javier Cercas, autor de la novela original del mismo título⁴, consiste en el uso del archivo de imágenes audiovisuales de la Guerra y los años siguientes.

Trueba aprovecha no sólo los NODOS de la época, sino también recortes de prensa, revistas, y noticiarios de la prensa extranjera como la francesa. La huella principal de *El espíritu de la colmena* en *Soldados de Salamina* es el uso del punto de vista femenino. En el film de 1973 es el de una niña, y en la película de 2003 esta niña está hecha una mujer, sin embargo, tanto Ana como Lola tiene un padre que no es capaz de hablar de sus experiencias bélicas. Finalmente, Trueba echa mano de la recreación histórica, como Camus en *La colmena*, en su retrato de varios episodios que tuvieron lugar a finales de los años treinta: el fusilamiento de Sánchez Mazas – que es el punto de partida no sólo de la investigación de Lola, sino también de la película en sí –, los acontecimientos anteriores en la Guerra, y los vaivenes posteriores del ideólogo falangista en el bosque.

Sin embargo, *Soldados de Salamina* es mucho más que un simple conjunto de influencias, y aunque resulte bastante fiel a la novela original de Cercas, constituye más que un simple retrato de la misma. Lo que pretendo demostrar en este artículo es que *Soldados de Salamina* constituye un ejemplo de la recuperación histórica de la Guerra Civil en el cine español que es importante e innovador. Con este propósito, me centro en un aspecto que considero clave, que

hasta la fecha se ha estudiado poco: la aportación de Ariadna Gil a la película en su papel protagonista como Lola Cercas.

Soldados de Salamina es una película que gira en torno a una mirada y el misterio que yace detrás de ella. A primera vista, es lógico sostener que esta mirada sea la que unió por unos instantes a Sánchez Mazas, que acababa de escaparse de un fusilamiento en masa que tuvo lugar en los últimos días de la Guerra en Cataluña, y un miliciano joven y anónimo que, por un motivo desconocido, desobedece las órdenes y le perdona la vida al fugitivo. No obstante, otra mirada, en mi opinión, tiene más importancia en el film: la de la protagonista, Lola, encarnada por Gil. Esta mirada despierta el interés del espectador y lo mantiene a lo largo de la obra. El comienzo de la película, que retrata las secuelas del fusilamiento, viene al caso en este sentido. Javier Aguirresarobe, el cinematógrafo de Trueba que acababa de trabajar con Alejandro Amenábar en *Los otros*, y que ganó un Goya por su trabajo en *Soldados de Salamina*, nos hace presenciar la atrocidad con breves secuencias de entre 3 y 8 segundos cada una, donde la cámara en mano parece rozar la tierra empapada de lluvia y los cadáveres, cuya inercia contrasta con el movimiento de la imagen. Estas secuencias se mezclan con los títulos de crédito que aparecen y desaparecen flotando en la pantalla, y termina con una secuencia de un minuto, en la cual la cámara inclina hacia arriba y parece escaparse entre los arbustos, tal como hizo Sánchez Mazas a finales de la Guerra en 1939. Tras presenciar tales imágenes, el espectador espera, y necesita, un contexto para interpretarlas, y la secuencia siguiente se lo brinda. Con el mismo movimiento de la cámara, Aguirresarobe explora el piso de Lola, y finalmente nos introduce a ella. Entendemos que esta persona va a dar sentido a las imágenes del fusilamiento a través de su escritura porque la primera vez que la vemos está sentada delante del ordenador escribiendo. Es más, nos damos cuenta de que existe un vínculo entre la escritora y el falangista más allá del tiempo, ya que Aguirresarobe retrata la desaparición de él, y la aparición de ella, de la misma manera: la inclinación de la cámara.

Desde esta primera introducción hasta el final, Lola es el hilo conductor del film, ya que de la identificación entre ella y el espectador depende la película. No es un film que trata de la vida de Sánchez Mazas; tampoco es uno que explora la

idea del héroe anónimo a través de Miralles. *Soldados de Salamina* investiga la huella que deja el pasado en el presente a través de la vida de Lola. A nivel simbólico, el film retrata la huella que ha dejado la Guerra Civil en la España actual. Para Arthur Hughes, cuyo enfoque es la interacción entre la historia y la memoria, el protagonismo de Lola es fundamental: ‘By positing Lola as the remembering subject [...] the film succeeds in creating a new subjectivity that is both individual and collective’⁵. Por esto, la aportación de Gil es fundamental: no sólo tiene que mantener la identificación del espectador con su carácter como individuo, sino que también llevar la carga simbólica del film en el sentido colectivo.

Desde este punto de vista, *Soldados de Salamina* es una película convencional. El público identifica con la protagonista, y el film retrata el desarrollo de su carácter. Como cabe esperar en todo film narrativo, la identificación se establece entre espectador y carácter porque compartimos su punto de vista óptico a través de planos subjetivos. Por ejemplo, tras verla por primera vez sentada delante del ordenador, compartimos una toma punto de vista con ella que revela la pantalla en blanco: una imagen que resume su experiencia de escritora frustrada. Asimismo, compartimos varias tomas punto de vista con ella en la escena conmovedora de la visita de Lola a su padre anciano y senil en la residencia antes de su muerte. Esta escena termina con un primer plano que nos muestra cómo Lola pone la mano encima de la de su padre: a través de la cercanía de la cámara se comunica este momento de intimidad intensa. Otro ejemplo llamativo ocurre al ver Lola a Conchi en la librería. Compartimos el punto de vista de Lola al espiarle a Conchi mientras ésta se estira para alcanzar un libro en lo alto de una estantería. Esta vez la toma subjetiva nos revela el posible deseo lésbico de Lola. Otra toma punto de vista clave en el film es la mirada de Lola a Miralles al alejarse de él en el taxi en Dijón en la última secuencia de la película. A través de esta toma nos damos cuenta de todo lo que representa Miralles para la protagonista: tanto el final de su búsqueda en el pasado como el principio de su búsqueda hacia el futuro.

Si la identificación entre protagonista y espectador es típica en toda película de ficción, lo que tiene *Soldados de Salamina* de menos convencional es la antipatía de la protagonista. En este sentido la interpretación de Gil es sabia

y equilibrada. Representa a una treintañera en un momento de crisis vital (Gil nació en 1969). Es reservada, reprimida, y sosa – características que la hacen la contraria de Conchi, que así sirve de contrafigura en el film. El equipo de vestuario y maquillaje de Trueba (Lala Huete, Gregorio Ros y Pepito Juez) trabajan para atenuar la belleza de Gil, para así comunicar los tonos grises de su carácter. Las primeras palabras que pronuncia la protagonista – que son también las primeras en toda la película – son una serie de preguntas y reflexiones: “¿Qué hace actuar a un personaje? ¿Qué le mueve? ¿Qué persigue? A veces ni siquiera él lo sabe. Los personajes de las novelas tiene algo en común con las personas normales. Están vivos, pero no saben qué les hace vivir. Nadie sabe qué le hace vivir”.

Del comienzo hasta el final del film, el espectador duda cómo contestar a estas preguntas con respecto a Lola. El guión (escrito por Trueba) se niega a explicarnos su comportamiento. No sabemos, por ejemplo, qué es lo que siente al morir su padre. El guión no revela, tampoco, por qué emprende su investigación, a pesar de que varios entrevistados y amigos se lo preguntan directamente.

Se presenta, pues, el siguiente problema para Trueba: ¿cómo mantener el interés del espectador si la protagonista se niega a expresarse o a revelarse? La solución es la atención que pone en involucrarle al espectador en la investigación que emprende. Si compartir el punto de vista óptico de Lola resulta a veces decepcionante, compartir su punto de vista narrativo es en todo momento fascinante. Como es de esperar de toda película que retrata el trabajo investigador (el ejemplo más obvio es el thriller), atamos cabos con la protagonista. Por ejemplo, recreamos, junto con Lola, la vida de Sánchez Mazas sobre la base de las entrevistas que testimoniamos junto a ella. Igualmente, tras hablar Lola con su estudiante Gastón acerca de Miralles, y verle bailar el pasodoble “Suspiros de España” en su proyector de películas, junto a ella, se nos ocurre que Miralles es el miliciano anónimo que buscamos. Pero sobre todo – y aquí vamos a lo esencial de lo que considero una innovación del film – compartimos el punto de vista narrativo de Lola porque tenemos acceso a lo que podríamos llamar su mirada interior, o lo que Bruce Willis denomina en su estudio de la vanguardia cinematográfica, ‘mindscreen’⁶. Nos involucramos tanto en el mundo investigativo de

Lola porque cada recreación histórica en *Soldados de Salamina* corresponde a la mirada interior de la protagonista. Por ejemplo, al leerle a su padre su artículo publicado en *El País* “El secreto esencial”, su voz-en-off está acompañada de imágenes del archivo que recrean en su imaginación los acontecimientos que describe⁷. Estas recreaciones en la imaginación, o mindscreen, de Lola incluyen no sólo imágenes reales, como los NODOS de la época, sino también las ficticias, como las escenas rodadas en colores desteñidos protagonizados por Ramón Fontserè en el papel de Sánchez Mazas y Alberto Ferreiro en el del miliciano. De esta manera se crea una equivalencia entre las imágenes ficticias y imágenes reales de archivo que puede resultar problemática⁸.

A mi modo de ver, esta manera de recrear el pasado se justifica porque establece una identificación profunda entre Lola y el espectador al involucrarse ella en la historia del falangista mientras escribe su biografía. Es revelador, en este sentido, que cuando llama al programa televisivo de Conchi dé un nombre falso que delata su identificación con el falangista: Lola Sánchez. Cuando visita el bosque donde tuvo lugar el fusilamiento y donde sobrevivió Sánchez Mazas después⁹, no sólo recrea el episodio en su mente, sino que lo vive en su propia carne también. Al explorar en el bosque donde le cazaban a Sánchez Mazas para matarle, experimenta el miedo ella también al darse cuenta de que unos cazadores en la zona tiran y no saben que ella está allí.

Tal como el falangista, que padece el sufrimiento físico en el matorral ‘durante nueve días con sus noches de invierno’ (escribe ella en la biografía), Lola también sufre. Se rasguña la muñeca al caerse en el bosque, y, vuelta a casa, pasa varios segundos sin respirar bajo del agua al bañarse. Al adentrarse aún más en su relato del sufrimiento de Sánchez Mazas, padece ella misma un ataque nervioso al cortarse el aliento – un momento de desajuste que retrata Trueba con la inclinación de la cámara en primer plano medio – y acaba tendida en posición supina sobre el suelo¹⁰. Esta exploración de un episodio de la Guerra Civil demuestra la capacidad que tiene el cine para retratar el pasado. No sólo se lo retrata a través de su recreación mediante el vestuario y el atrezzo, sino que también se puede aprovechar el archivo audiovisual con este propósito. Sin embargo, la innovación de Trueba en *Soldados de Salamina* es establecer una

simbiosis entre la investigadora y lo investigado que respresenta así de consiguiente el impacto del pasado en el presente.

De allí la importancia de la carga simbólica del carácter de Lola. Representa una España inestable, que vacila, que titubea; una España presa entre un pasado todavía desconocido y un futuro incierto. Los pocos detalles biográficos de Lola que se nos revela el film lo anuncian. Pierde a su padre, ha roto con un pareja con quien llevaba tiempo y está en un momento de crisis profesional: es una escritora que no escribe. Lola comparte todas estas características con su antecedente literario Javier, y, tal y como en la novela de Cercas, indican un momento de inestabilidad y vacilación. No es complejo relacionar tal momento con la experiencia actual de un país que está en vías de enfrentarse al legado de la Guerra Civil y el franquismo. Trueba aprovecha la capacidad expresiva propia del cine en su adaptación para subrayar este aspecto. Cuatro veces encuadra a su protagonista en los puentes que cruzan el río Oñar en Gerona, imágenes que evocan una España que se encuentra en un punto medio entre pasado y presente¹¹. Otra imagen que igualmente captura esta experiencia liminal entre pasado y presente es la última, cuando Lola, en el taxi, mientras va por delante mira hacia atrás; como lo expresa Hughes, ‘The visual contradiction of the taxi’s forward motion against Lola’s backward look is a distillation of contemporary Spanish society’¹². Otro elemento que no se encuentra en la novela es la condición de Lola de no tener hijos. El desarrollo de esta dimensión de su carácter es el resultado del cambio de género del protagonista en relación con la novela original: el Javier Cercas de la novela se convierte en la Lola Cercas de la película. Este cambio fue una ocurrencia genial de parte de Truebas. Le permite seguir fiel a la novela e introducir diferencias a la vez. Así lo explica en una entrevista publicada en *El País*: “El cambio de sexo del protagonista es algo que surgió de una larga conversación con Cercas. El personaje central del libro está inmerso en una crisis vital, acorralado casi biológicamente. Creo que toda esa batalla se expresa en la persona de una mujer mucho más gráficamente que en un hombre. Además te liberas de tópicos como que sólo los hombres se interesan por el pasado o que son los únicos que sufren crisis sexuales y sentimentales. Convertir un personaje masculino en femenino otorga a la trama, en casos concretos, más tensión, más interés, nuevos perfiles”¹³. Uno de estos ‘nuevos perfiles’ es el

retrato de la experiencia de la protagonista de no tener hijos¹⁴. Mientras que la acción principal de la película – la investigación sobre Sánchez Mazas y la búsqueda posterior de Miralles – se desarrolla en primer plano en la película, este otro hilo argumental se revela en segundo plano y va cobrando significado al desplegarse la historia. Este hilo se desarrolla en los intersticios del film, en los momentos que, a primera vista, carecen de importancia, los momentos de aparente distracción. A través de ellos, Trueba explora el futuro, o, más bien, la eventual falta del futuro. Es posible afirmar que esta exploración del futuro en el film tenga tanto peso intelectual como la del pasado, aunque ésta nos llame casi toda la atención a primera vista. Y, una vez más, es la interpretación sutil de Gil que permite esta exploración del director. Cierto es que la película aprovecha el entendimiento especial que existe entre los matrimonios – como bien se sabe, Trueba y Gil son marido y mujer¹⁵. Sobre todo, la mirada silenciosa de la actriz revela el anhelo de Lola de tener hijos, y, aunque el pasado le preocupa a nivel intelectual, esta mirada nos revela que el futuro le domina a nivel sentimental. De allí viene el peso simbólico de su amistad con Conchi. Conchi lee las cartas de tarot para prever el futuro, es una Cassandra moderna, como nos indica su elección de este nombre para su actividad profesional. Aunque la interpretación animada y acertada de María Botto del personaje le hace todo el contrario de la fría Lola de Gil, ambas se ocupan del futuro.

Si el futuro se evoca a través de la garrulidad de Conchi al hablar, lo vislumbramos a través del silencio de Lola al mirar. La protagonista llora tres veces en *Soldados de Salamina*. Lloro por segunda y tercera vez al final, cuando entrevista a Miralles y luego se despide de él: Lola siente el peso del sacrificio y sufrimiento de los héroes anónimos como él y sus amigos, que murieron jóvenes en el empeño de mejorar el mundo. En este contexto me interesa, sin embargo, el momento en que llora por primera vez. Lola está en Madrid al comenzar sus investigaciones sobre Sánchez Mazas: trabaja en la Biblioteca Nacional, compra libros en el Rastro y entrevista a su hijo. En una secuencia clave, pero sutil, presenciarnos el reencuentro de Lola con su ex-novio Carlos. Intercambian pocas palabras, y, después de que se hayan despedido, Lola da la vuelta y nota que su ex-compañero lleva una bolsa de plástico de la tienda Prenatal – la más conocida en España para productos del bebé. En la secuencia siguiente, Trueba encuadra a Lola

llorando al caminar junto a la cascada de agua que se encuentra debajo de la plaza Colón en el centro de la ciudad, que sirve para tapar el ruido de sus sollozos. La imagen de la protagonista con lágrimas en los ojos, rodeada de un mundo de lágrimas que caen, expresa con delicadeza su angustia de no tener hijos. Su último novio, con quien estaba a punto de tenerlos, aprendemos al final de la película, ya los tiene con otra.

Esta preocupación de Lola de no tener hijos no se menciona jamás, como tampoco se menciona su relación con su propia madre. Sin embargo esta ausencia es una presencia constante que resuena a lo largo del film. Por ejemplo, cuando Lola pide prestado el coche de una compañera para buscar pistas sobre Sánchez Mazas y el fusilamiento en el santuario de Collell, encuentra en el asiento del pasajero el sonajero de un niño. Al acariciarlo Lola, el espectador se da cuenta de que su búsqueda de información sobre la Guerra Civil es, en realidad, la búsqueda de un hijo propio. Asimismo, al llegar al caserón arruinado donde desplegó parte de la historia de Sánchez Mazas, pasa al lado de un grupo de niños que juegan a la guerra (una imagen que recuerda *Del rosa al amarillo* [Summers 1963] y *Las bicicletas son para el verano* [Chávarri 1983]). Igualmente, al esperar a Jaime Figueras en el café El Núria para entrevistarle sobre las experiencias de su padre, mira fijamente a los niños que juegan en el parque contiguo. Y en el despacho de la universidad donde da clases, coge un dibujo infantil de la pared y lo estudia con melancolía. Finalmente, junto a Miralles, ve pasear a un grupo de niños delante de la residencia de ancianos. Así la investigación del pasado que nos ocupa en primer plano narrativo está jalonada por estas referencias a los niños, imagen por excelencia del futuro. Así pues, Lola es una figura intermediaria, a medio camino entre el pasado y el futuro. Siempre deja caer las cosas – la tiza, las carpetas, los libros, las llaves. Representa la vacilación que caracteriza la posición de España hoy en día en cuanto a su pasado de Guerra Civil y dictadura. A nivel intelectual, Lola experimenta una transformación. Carece de conocimientos profundos de la historia del sangriento siglo veinte de su país, así que emprende dos investigaciones. La primera le lleva a un callejón sin salida: escribe una biografía sobre Sánchez Mazas que, llega a darse cuenta, cumple la misma tarea conmemorativa que la calle que lleva el nombre del falangista en Bilbao que ya existe. A través de la segunda

investigación se enfoca en los protagonistas de la historia que no se conmemoran: los héroes anónimos, o los soldados de Salamina,¹⁶ tanto los que sobreviven como los que han fallecido (cabe mencionar, entre paréntesis, que este anonimato caracteriza sobre todo el papel desempeñado por las mujeres, tema que la película pasa por alto). Mientras tanto, *Soldados de Salamina* plantea también la cuestión del futuro. A través de la mirada, el silencio y la pausa, Trueba y Gil retratan la angustia de una soltera que ya no es joven de no tener hijos. Esta angustia resume con nitidez la inseguridad de una nación que está en una encrucijada: avanza cara a un futuro incierto, mientras padece en el presente el trastorno de enfrentarse a su pasado.

NOTAS

¹ En la prensa, vid. por ejemplo los suplementos publicados por *El Mundo* sobre la Guerra Civil entre 2005-06; con respecto a la novela, vid. el resumen de las tendencias desde la transición hasta el presente de Ulrich Winter: "Introducción", en Winter, Ulrich (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales*. Frankfurt, Vervuet Iberoamericana, Madrid, 2006, 9-13; en el internet, vid. la página de la 'Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica' <<http://www.memoriahistorica.com>>; en la televisión, el ejemplo más obvio es el exitazo de la serie *Cuéntame* (varios directores, 2001-presente); con respecto a la vida política, en septiembre de 2004 el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero estableció una comisión para restituir la memoria de la Guerra Civil (Ribeiro de Menezes, Alison, *Remembering the Spanish Civil War: Cinematic Motifs and Narrative Recuperation of the Past in Dulce Chacón's La voz dormida, Javier Cercas' Soldados de Salamina, and Manuel Rivas' O lapis do carpinteiro*. Maynoorth, National University of Ireland, 2005, 1); por lo que se refiere al mundo universitario, entre los muchos congresos sobre el tema que han tenido lugar, me limito a mencionar el de la Universidad de Exeter, Reino Unido, 'Symposium on the Recovery of Historical Memory in Spain', marzo 2007.

² Cercas, Javier; Trueba, Trueba, *Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura*. Barcelona, Tusquets y Madrid, Plot, 2003, 26.

³ *Ibid.*, 62.

⁴ *Ibid.*, 180.

⁵ "Between History and Memory: Creating a New Subjectivity in David Trueba's Film *Soldados de Salamina*". *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXIV-3 (2007), 369-386, 370.

⁶ Kawin, Bruce, *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*. Princeton, Princeton University Press, 1978.

⁷ La introducción de Miralles se presenta de modo parecido: Gastón lee su ensayo sobre los héroes en

voz-en-off mientras vemos una serie de imágenes tanto reales – por ejemplo las fotografías y noticiarios de la época de la Guerra – como ficticias – por ejemplo las del actor Ferreiro en el papel del miliciano que sospechamos es Miralles.

⁸ El trabajo de Pascale Thibaudeau ("Réécriture filmique et écriture de l'histoire: de la survie à la dette dans *Soldados de Salamina*", en Solange Hibbs; Monique Martínez (eds.), *Traduction, adaptation, réécriture dans le monde hispanique contemporain*. Toulouse, Presses universitaires du mirail, 2006, 121-36), constituye un estudio lúcido del uso de distintas imágenes documentales, su falsificación y su combinación con imágenes ficticias, que pone en duda la "vérité" de l'image', 129.

⁹ Esta visita la hicieron en la realidad la productora y la directora de producción antes del rodaje (Cercas, Javier; Trueba, David, *Diálogos de Salamina...*, op. cit., 71).

¹⁰ Para Hughes, la cinematografía en esta secuencia indica 'dis-identification' ("Between History and Memory...", op. cit, 384); para mí, comunica una identificación más profunda.

¹¹ Lola se encuentra en el puente al ver su artículo publicado en *El País*; al leer las cartas que recibe tras la publicación del mismo; al despedirse de Miguel Aguirre, que le anima para escribir la historia de Sánchez Mazas; y, finalmente, al hablar con Conchi de su proyecto.

¹² "Between History and Memory...", op. cit., 371.

¹³ Publicado el 3 de mayo, 2002, y citado en Antón, Eva, "Soldados de Salamina: Guerra y sexismo: otro empleo narrativo de la reacción patriarcal". *Mujeres en red: El periódico feminista* [artículo en línea] Disponible desde Internet en: <http://www.nodo50.org/mujeresred/cultura/soldados_de_salamina.html> [con acceso 17/9/2007]. El cambio de género del protagonista le permite a Trueba evitar los elementos sexistas de la novela original estudiados por Antón en este trabajo, sobre todo 'la desproporción en la individuación de los géneros y la remota representatividad del género femenino' (sin pág.).

¹⁴ Este estudio hubiera sido posible si el protagonista fuera masculino, pero tiene más impacto cuando se trata de una treintañera soltera que ve disminuir su posibilidad de ser madre.

¹⁵ Al principio había pensado Trueba en Victoria Abril para el papel de Lola (Cercas, Javier; Trueba, David, *Diálogos de Salamina...*, op.cit., 95-97), pero con ella no hubiera existido este entendimiento especial.

¹⁶ Mi interpretación del título es que se refiere a los participantes anónimos y muchas veces desconocidos de la historia, a diferencia de la conmemoración que se hace a algunos, como Sánchez Mazas. Otra interpretación es la que expone el autor de la novela original: la idea de que 'la Guerra Civil es una cosa del pasado, algo tan remoto y ajeno como – digamos – la batalla de Salamina' (*ibid.*, 27).