

# Cuatro itinerarios por el laberinto de *Bucarest: la memoria perdida* (Albert Solé, 2008)<sup>1</sup>

OLGA LOBO  
Université de Grenoble Alpes

## Resumen

El artículo ofrece un estudio de *Bucarest, la memoria perdida* (Albert Solé, 2009) en tanto documental *para* la Historia. El análisis nos permitirá situarlo, por un lado, como relato transgresor, al asumir en su enunciación un giro subjetivo que, como veremos, supera el mero narcisismo y, por otro, como propuesta de una nueva «transición», esto es, como film en *tránsito* en la medida en que establece un puente, desde el pasado traumático del franquismo, hacia el terreno de la *pregunta para la construcción del futuro*.

**Palabras clave:** *Bucarest, la memoria perdida*, Albert Solé, Jordi Solé, Partido Comunista de España, cine documental español, cine y memoria, cine documental y subjetividad, cine y construcción democrática.

## Abstract

This article proposes the study of *Bucarest la memoria perdida* (Albert Solé, 2009) as a documentary film *for* History. This study will allow us to situate the film as a transgressive writing, insofar as it assumes a kind of «subjective turning» in its enontiation, that, as we will see, exceed nevertheless the narcissistic speech. We will also explain how the film can be understood as a sort of suggestion to a «new transition» in the sens that the film builds up a bridge between the memory of traumatic spanish past and the questions involved in the construction of a future.

**Keywords:** *Bucarest, la memoria perdida*, Albert Solé, Jordi Solé, Spanish Communist Party (PCE), Contemporary documentary cinema, cinema and memory, documentary cinema and subjectivity, cinema and construction of democracy.

---

<sup>1</sup> El documental puede visionarse en el enlace siguiente: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-documentales-de-culturales/documentales-culturales-bucarest-memoria-perdida/489821/>

Una producción de Bausan Films y Minimal Films en coproducción con TVC y TVE



# Bucarest

## La memoria perdida

Una película documental de Albert Solé

Mezcla de sonido: DANI ZACARÍAS Música: DAVID GIRÓ Director de fotografía: IBON OLASKOAGA  
Productor ejecutivo: TONO FOLGUERA Productor ejecutivo TVC: JORDI AMBRÓS  
Productor ejecutivo TVE: SAMUEL MARTÍN MATEOS Directora de producción: DAVINA BREILLET  
Productores: ALBERT SOLÉ, LORIS OMEDES Realización y montaje: IBON OLASKOAGA  
Guión y dirección: ALBERT SOLÉ

[www.bausanfilms.com](http://www.bausanfilms.com)



*La existencia de un presente histórico se basa fundamentalmente en la posibilidad de confluencia de las memorias vivas y las memorias adquiridas de las generaciones coexistentes*

JULIO AROSTEGUI<sup>2</sup>

## **I. Transgresión/transición del documental contemporáneo**

En las últimas décadas, digamos desde los noventa del siglo pasado, la historia del cine español se ha visto enriquecida con una representación renovada y creciente del género «documental» entre sus estrenos cinematográficos, con un paralelo y relativo reconocimiento de público y de crítica<sup>3</sup>, como es el caso para el filme objeto de este estudio.

Si desde el punto de vista temático le memoria del pasado reciente ocupa un lugar central en estas producciones, lo realmente novedoso es sin duda el hecho de que se sirvan, en no pocas ocasiones, del relato personal para hacerse cargo de la Historia (con mayúsculas) apartando a «la cámara» de su papel de instancia narradora y asumiendo la enunciación subjetiva, tanto en los hechos que cuentan como en los discursos que proponen. En consonancia con su época, que algunos llaman *postmodernidad*, el documental *contemporáneo* renuncia a los grandes relatos y encuentra su hueco en la fractura epistemológica finisecular que aclama la *vuelta del y al sujeto*.

*Bucarest, la memoria perdida* (Albert Solé, 2008), asume también este *giro subjetivo* proponiendo un entramado narrativo donde la tendencia biográfica o «autobiográfica» transgrede los códigos tradicionales de la objetividad documental para ofrecer una nueva mirada que supera ampliamente, por otra parte, el discurso narcisista. Es decir que, como veremos, la exposición del yo adquiere su dimensión más significativa en la medida en que esta exposición busca comprender al otro.

De alguna manera nuestro documental, lo decimos de entrada, pertenece a este conjunto de documentales transgresores (con respecto a las formas tradicionales del documental) y se sitúa en transición o mejor en un *tránsito* no solo porque propone una mirada a procesos histórico-políticos fundamentales en la transición democrática

---

<sup>2</sup> Aróstegui, Julio, «Memoria, memoria histórica e historiografía. Precisión conceptual y uso por el historiador», *Pasado y Memoria*, Revista de Historia Contemporánea. 2004, núm. 3, p.50.

<sup>3</sup> La categoría de premio a la mejor película documental de los Premios Goya nace en 2001. La película que vamos a estudiar obtuvo el premio en 2008. La difusión de las películas documentales en salas suele ser menor (comparada a otros medios como la televisión) lo que hace difícil contabilizar de manera fiable la recepción. Lo que parece indiscutible es el apogeo de la producción del cine documental en los últimos años, lo cual no es un fenómeno exclusivo a España. En el caso de nuestro país, junto a nombres consagrados como el de Joaquín Jordá han venido apareciendo un número importante de autores como José Luis Guerin, Javier Corcuera, Isable Coixet, Joan Ventura... con películas de gran calidad creativa. Sobre este resurgimiento del documental véase, entre otros, Seguin, Jean-Claude, «El documental español del tercer milenio: Las formas de la transgresión», en: Burkhard Pohl y Türschmann, Jörg (eds.), *Miradas locales. Cine español en el cambio de milenio*. Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 55-69.

española, sino también al establecer un puente, desde ese pasado reciente y traumático que es el franquismo, hacia el terreno de la *pregunta para el futuro*.

## II. *Bucarest, la memoria perdida*

Lo primero que queremos destacar en nuestro análisis del filme es su título. *Bucarest, la memoria perdida* funciona como una suerte de tropo, designando a la vez lo dicho y lo sugerido. Lo dicho, lo explicitado es una pista discursiva: *Bucarest, la memoria perdida*, es un documental sobre la memoria, podemos concluir en una lectura inmediata. Lo sugerido es aquello que se sitúa en los intersticios del enunciado, entre cada uno de los términos del sintagma. Entre todos ellos («Bucarest», «memoria» «perdida») se construye un espacio paradigmático que va a abrir posibilidades de lectura múltiples.

*Bucarest, la memoria perdida*, es un título que se presta al desglose. Por un lado nos conduce a un espacio concreto, la ciudad de Bucarest: ciudad donde nace Albert Solé; ciudad, también, de la clandestinidad y exilio de su padre Jordi Solé Tura. No obstante, la mención de este espacio no vale tanto como delimitación geográfica (es decir el título no pretende contextualizar geográficamente el relato, se puede afirmar incluso que la presencia de Bucarest en la película es casi anecdótica, en relación con la relevancia que se le da destacándola en el título) sino en tanto marca de la pluralidad de significados « opacos » que la palabra encierra.

Un título es presentación, condensación, resumen, del contenido de la obra, *onomatexto*. *Bucarest* (el topónimo) no define la película como una película sobre Bucarest sino sobre todo lo que Bucarest representa para Albert Solé. Esto, que parece una perogrullada, es, sin embargo toda una declaración de principios : en la elección paradójica del topónimo como presentación de la película (paradójica porque como hemos dicho la aparición de Bucarest es anecdótica) Albert Solé *nombra* el «texto», esto es el filme, definiéndolo como espacio «virtual», plurívoco, polisémico, donde se nos proponen distintas lecturas o « entradas ». Así, «Bucarest» contiene primero una encuesta identitaria propia, autobiográfica, por tanto ; es también un relato de vida, esta vez, de la de su padre y por último un espacio autoreferencial, esto es, el relato de una construcción mítica, de una elaboración puesta en escena.

Así, como ciudad de nacimiento, « Bucarest » nos remite al espacio de los orígenes, matriz por tanto de una búsqueda identitaria que el documental va a desplegar ; Bucarest nos remite asimismo a uno de los lugares del exilio, de la clandestinidad que vivió y sufrió su padre, tema (o uno de los temas) central(es) de la película. « Bucarest » se nos antoja así espacio entre el *mito* y el *utopos*. *Mito*, es decir, narración, elaboración fuera del tiempo, relato de un tiempo inexistente que es el tiempo del recuerdo, de la memoria, pasado y presente a la vez, *cosa* ausente y presente a la vez. *Utopos*, el «no-lugar» (Solé se refiere incluso a Bucarest como «la ciudad que no recuerdo» : 1: 00 :48) espacio inexistente también porque *inventado por el recuerdo*, inalcanzable, inasible por incorpóreo y sin embrago, real.

Evidentemente estos diferentes niveles de lectura que el « texto » elabora y que el título sugiere, solo se verán confirmados en el contexto posterior (es decir en la película). En este sentido la lectura del título, previo visionado de la película, es más sugerente que explícito: una suerte de punto cero de la filmación, punto donde confluyen los relatos del filme. En definitiva, *Bucarest*, «nombre» del filme, desde cierto hermetismo, cierta ambigüedad, define de entrada la película como un espacio de creación de múltiple interpretación.

La apostilla que, tras la coma, acompaña al título, «la memoria perdida», no hace más que confirmar lo anterior: la memoria *perdida* es la memoria de un pasado histórico que urge recuperar (porque se ha perdido en favor de la construcción democrática), es también la memoria de un pasado personal: los recuerdos difusos de Albert que el autor precisa ordenar para legarlos a su hija y es, evidentemente, la memoria perdida para siempre en el laberinto de una enfermedad que borra todo anclaje en la realidad, pasada y presente y que es la enfermedad de Alzheimer que Jordi Solé sufre en el momento de filmación de la película.

El filme inscribe por tanto en el título una declaración abierta de rebelión contra toda precisión/concisión, contra toda objetividad documental, contra toda univocidad de sentidos. *Bucarest, la memoria perdida*, es título y manifiesto entonces de adscripción a una forma de «hacer documental» desde la experiencia, desde la reflexión personal, desde la libertad creativa. Veamos.

La película se inicia con lo que podemos llamar un prólogo (que de hecho aparece antes de la sobreimpresión del título en la pantalla) en el que Albert Solé abre la puerta del documental como relato de vida (y agradecimiento/homenaje a sus padres): « Siempre agradeceré a mis padres –dice la voz *over-* que nos sacaran de la trampa donde nos habíamos metido... ». Esta primera frase establece el pacto autobiográfico con el espectador. A esta frase le sigue una reflexión personal gracias a la cual uno de los discursos del filme se hace explícito: «claro que la alternativa escogida tampoco era la mejor alternativa para pasar la infancia (...) al menos aquí sabíamos quiénes eran los malos».

Mientras oímos la primera frase, vemos la imagen de N. Ceaucescu aclamado por una multitud de niños que zarandean banderas comunistas y se dejan agasajar con besos y abrazos ; mientras oímos la segunda, se nos muestra una imagen del NO-DO, donde vemos a Franco recibiendo también a un grupo de niños como un simpático y digno *pater familias*. Las imágenes, no ilustrativas sino interpretativas, establecen un paralelo entre estos dos extremos (dictadura comunista/dictadura fascista) matizando, no obstante una diferencia : la visibilidad, obviedad de uno (el fascista) frente al otro, cuando menos, más sutil (el comunista).

El relato reflexivo que hemos transcrito declara la correlación entre vida e historia (vida y política) que va a determinar la existencia de Albert Solé y, a la vez, la estructura del documental. La película se presenta, desde sus inicios, como un entresijo en el que el relato de un yo que se cuenta y rememora ; la exposición, reconstrucción y celebración de la memoria familiar (explicitada igualmente por el uso del nosotros en el relato) ; el análisis político y el paralelo entre todos ellos van a estructurar el enredo narrativo en una suerte de *laberinto* textual que poco a poco iremos recorriendo en un intento por desentrañarlo.

En la génesis de todo esto, la necesidad personal de un exorcismo de múltiple naturaleza, según nos explica el propio realizador<sup>4</sup>, que va a guiarnos en los distintos itinerarios elegidos :

Más que una idea, el documental responde a una *necesidad terapéutica* : la de poner en orden el pasado, y la de que mi hija sepa en el futuro quién fue su abuelo. Todos tenemos nuestro origen guardado de manera desordenada en la memoria. El vaciar el armario de los recuerdos y ordenar cada foto en su sitio te permite entenderte a ti mismo. Y además, el ser proactivo en la recuperación de

---

<sup>4</sup> En entrevista personal con el autor.

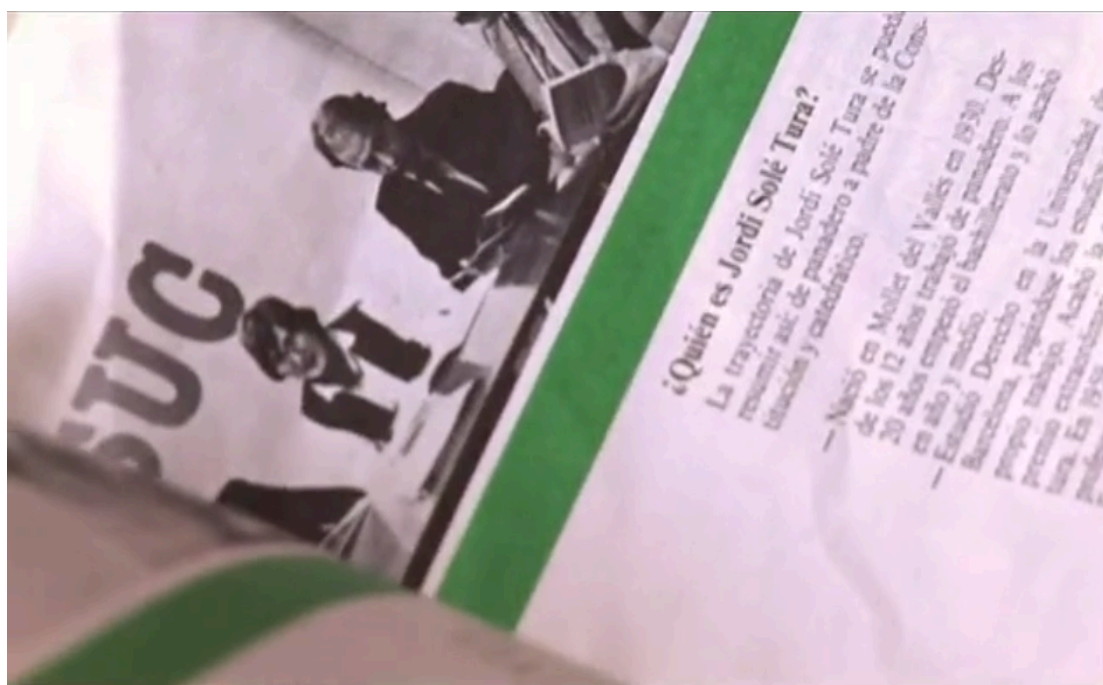
la memoria que se escapa te permite enfrentarte mejor a la enfermedad. (el subrayado es mío).

Indagar, sacar a la luz, poner orden, ... para comprender y no olvidar, *permanecer*, he aquí la base de la « escritura » de *Bucarest la memoria perdida* : un esfuerzo de comprensión, un deseo de permanencia, un intento generoso de detener el tiempo en la imagen, guardiana, cuando nadie quede, de los recuerdos, *prueba*, cuando todo se borre, de la existencia.

## 2.1. Itinerario 1: indagar. *Bucarest* como reivindicación de una identidad fundada en la Historia

El primer itinerario de entrada en el documental de Albert Solé, quizás el más evidente, es la construcción de un relato de encuesta (en el sentido de pesquisa/averiguación), acerca de los hechos históricos que iban a determinar la trayectoria vital del realizador. Este relato se inaugura con una doble pregunta : «¿Dónde había nacido yo realmente? ¿Por qué tanto misterio?» (3 :19 a 4 :03). Es una búsqueda entonces para dar una respuesta al *misterio* de sus orígenes.

Las imágenes de archivo : fotografías y películas, las entrevistas con personajes históricos, testigos de los acontecimientos (Santiago Carrillo, Jorge Semprún, Miguel Núñez, Francesc Vicens,...) se suceden en el filme componiendo, con un estilo de reportaje periodístico (y no es preciso recordar aquí que los inicios de Albert Solé se sitúan en su carrera televisiva), un *filme de investigación*.



Tras un fundido en negro, comienza la historia de Jordi Solé, así como su caracterización como personaje histórico, llevadas a cabo por el relato en *off* del propio Albert Solé y por el de otras numerosas voces. La historia de Solé padre, que se desarrollará, de forma lineal, hasta el final de la película, atraviesa las distintas etapas que determinan su existencia: desde su infancia en el seno de una familia de liberales, hasta el presente enfermo, recorriendo una trayectoria vital y política que

estructura el filme según los periodos históricos que se repasan : exilio en Francia y Bucarest, regreso a España durante el franquismo, papel central en la transición democrática, etapa socialista... Asistimos, entonces, al relato de su infancia en Mollet, su adolescencia y juventud. Montse, prima de Jordi Solé y una serie de amigos (Salvador Camps, Salvador Giner...) realizan su retrato mítico, caracterizándolo como una persona íntegra, estudiosa, autodidacta, brillante : es el retrato de un «genio» (como lo caracteriza Giner).

Es también Salvador Giner quien inicia el relato de la trayectoria política de Jordi Solé que sucede al relato de la primera etapa de su biografía (7 :24). Cuenta Giner su entrada en la célula de intelectuales del PC, en el seno de la Universidad de Barcelona. Continúan el recuento Manuel Jiménez de Parga y Francesc Vicens (Berenguer) que, junto con Albert Solé, dan cuenta de varios acontecimientos : la huelga nacional pacífica (10 :14), el salto a la gran política (11 :19) ; encuentro con los dirigentes del PCE en el VI congreso del Partido en Praga, su primera gran decepción (12 :28), su regreso impactado a Barcelona (12 :40), y la primera gran desbandada (13 :37) que lo llevará a París, meca del exilio político, donde su padre, -dice Albert- se convirtió en «revolucionario profesional a sueldo del PC» (15 :23).

El relato de la trayectoria política de Solé padre se interrumpe aquí para dar paso al otro relato de la memoria, el relato familiar. Es Annie, la madre de Albert Solé, quien se hace cargo de la narración y cuenta, emocionada, el encuentro entre ambos, la declaración de amor, el matrimonio en la clandestinidad, el embarazo y los sacrificios que una vida entregada a la política exigía: Jordi debía abandonar la estabilidad conseguida en París para dirigirse a Bucarest como locutor de Radio Pirenaica (19 :19). El relato se interrumpe de nuevo para, ayudado por los testigos (Montse, Carrillo, Eugenio Olid, Fraga Iribarne) señalar el papel destacado (o incordiante, por ejemplo para Fraga) de esta estación radiofónica, órgano de propaganda del PC, como la había llamado Annie. De nuevo Annie retoma acto seguido la narración para contar la historia del nacimiento de Albert y las razones del secreto sobre su origen, sobre su lugar de nacimiento (22 :39) así como las motivaciones de la vuelta a Francia y consecuente ruptura disciplinaria con el partido (27 :22).

En el relato familiar (por cuenta de la madre) y biográfico del político Jordi Solé se intercala, además, lo que podemos denominar el meollo discursivo-histórico de la película : la crisis interna que, durante estos años, diezmará al partido comunista hasta su escisión (28 :17-31 :48). El análisis de la crisis culmina con el relato personal de la expulsión de «Fabra» (seudónimo de Jordi Solé) por López Raimundo como consecuencia de lo que Albert califica de « caída en desgracia » de los intelectuales del partido (esos con «cabeza de chorlito» que Dolores Ibárruri había condenado en el congreso de Praga) (33 :08).

Tres relatos diferentes y entrelazados van construyendo así esta historia llena de recovecos, de vueltas y obstáculos, que, como en un laberinto, prefigura, en cambio, una salida, como decimos, discursiva : una reflexión sobre lo absurdo e inoperante de la crisis y el esbozo de un cuestionamiento sobre la utilidad de una lucha en vistas del resultado final. Otro discurso se nos antoja igualmente esencial: la pregunta implícita sobre las posibilidades y la necesidad de recuperación de los fundamentos de esa lucha.

La decepción frente al socialismo real del modelo soviético, el sentimiento de abandono al regreso a París tras la «purga» que estos intelectuales van a sufrir, la precariedad material tras el ostracismo, la rigidez de unos dirigentes que, desde el dogmatismo, se negaban a aceptar una reflexión sobre una eventual renovación de sus tesis en consonancia con el desarrollo económico y social de la España de los sesenta... echaron a pique la unidad de unos ideales que hasta entonces habían subsistido en la

lucha de un enemigo común (los «malos conocidos» de los que hablaba Solé en lo que hemos denominado el prólogo del filme).

Más tarde en la película, al hablar de ese momento axial que es la muerte de Franco (final y principio de todo, se dice), se insite en esta sensación de proyecto frustrado : Franco ha muerto y con su muerte se iniciará la democracia pero al fascismo, se dirá también, no lo hemos derrotado nosotros (57 :43- 58-27). Un aire de semiderrota, de ambivalencia, de cierta nostalgia y regusto amargo surge como lava magmática en el documental : ¿mereció la pena tanto sacrificio? ¿tanto esfuerzo? Esta es la pregunta que reposa en las entrañas volcánicas de la película y que surgirá al final, planteándose abiertamente (en boca de Alberto Solé) como cuestionamiento que solo parcialmente se responde: ¿valió la pena tanto sacrificio por un proyecto que se acabaría desmigajando? (1 :12 :26).

En efecto, son Semprún y Núñez los encargados de abrir con sus repuestas (o mejor dicho sus dos respuestas puestas en diálogo gracias al montaje) el análisis o debate que queda suspendido en el aire. En el intersticio que se abre entre la respuesta (optimista, algo complaciente y grandilocuente) de Semprún y la menos idealizada de Núñez, el espectador podrá así entrar en escena y elaborar sus propias conclusiones.

Dos transiciones se operan en la enunciación de los relatos ensartados : lo que se presentaba en principio como una encuesta personal sobre los orígenes del realizador, desemboca, transita, finalmente hacia una pregunta superior, de orden histórico, que da paso a la controversia final entregada al espectador. De la misma manera, lo que se presentaba como aparente reportaje periodístico basculará hacia el terreno del documental de ensayo o debate gracias a la intervención de un yo, el yo del realizador, que asume, superando como dije el relato narcisista, su condición de *ser histórico*<sup>5</sup>: implicado en y por la Historia, con mayúsculas.

El uso de la primera persona no significa, así, relato ego-céntrico sino *punto de vista* : el de un hijo del exilio. De este modo este yo no es un yo « igual a sí mismo » sino un « yo como otro », paradigmático y abierto al otro. El documental de investigación y el uso de la primera persona no son más que subterfugios por los que un « hijo de intelectual con cabeza de chorlito », un hijo del exilio comunista nos invita a la reflexión manteniendo en reserva su propia visión de las cosas. O casi.

O casi, porque al margen de cierta ironía en la enunciación de Albert Solé, que deja imaginar una distancia crítica frente a los acontecimientos, una escena se nos presenta como (aún más) fuertemente expresiva. Con una aparente irrelevancia, un aire de « como quien no quiere la cosa » se introduce en medio del relato sobre la crisis del Partido una escena, dos exactamente, en las que Albert conversa amistosamente con otro hijo del exilio comunista : Sergi Pàmies (hijo de López Raimundo, dirigente comunista durante la mencionada crisis del 64 y co-responsable de la expulsión del Partido de los «intelectuales críticos» ; 32 :25-33 :07 y 37 :37- 37 :58). Las dos escenas reunidas duran apenas algo más de un minuto pero condensan, a nuestro entender, el talante del filme que, desde una posición que no elude la crítica, invita a una reflexión y quizás a una construcción futura desde la lucidez, a partir del reconocimiento de la labor de todos estos protagonistas de la lucha antifranquista, a pesar de los errores cometidos.

La conversación entre ambos (amistosa como digo y divertida, basada en vivencias comunes, en la complicidad del secreto compartido, el de haber vivido « el

---

<sup>5</sup> Concepto que construyo a partir de una idea de Paul Ricoeur expresada en su libro *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 374. Dice Ricoeur : «Nous faisons l'histoire et nous faisons de l'histoire parce que nous sommes historiques». El yo del documental por el que se había establecido el pacto autobiográfico inicial, se transforma en un yo colectivo (histórico) a través de la superación del relato narcisista.



mundo al revés », esto es, en un doble relato público y privado) no vale tanto por lo que muestra sino por lo que sugiere. En ningún momento Albert identifica directamente a Sergi como el hijo del dirigente que « expulsó » a su padre, en ningún momento busca cuestionarle al respecto (al menos no se nos muestra). En este sentido, en este juego de presencia/ausencia, de dicho/sugerido, mostrado/ocultado, la escena se nos revela, en efecto, como paradigmática de un deseo de superación de los viejos rencores en aras de una mirada hacia el futuro.

Esta intuición parece confirmada por la respuesta del propio realizador :

Soy perfectamente consciente de lo dura que fue la vida clandestina en el PCE y del sufrimiento causado, pero pienso que al final, las vidas de estos resistentes está más llena de gloria que de miseria y como tal he querido reivindicar un cierto espíritu de reconciliación entre ellos, tarea por otra parte imposible. Mi mensaje es que el enemigo está enfrente y no en las propias filas por muy dolorosas que hayan sido las batallas internas.

En definitiva, como decíamos más arriba, el *yo* que se expone para ser visto y oído desaparece, se oculta, finalmente, al sugerir un camino sin imponer una respuesta al debate planteado. El pacto autobiográfico se quiebra finalmente para ofrecernos un documental que en otra ocasión he llamado « documental *para* la Historia»<sup>6</sup>, no tanto porque hable de ella sino porque busca cuestionarla, invitarnos a reinventarla, evitar que caiga en el olvido para poder rescatar, en el mejor de los casos, lo válido de sus aportaciones.



En definitiva también, la búsqueda inicial de este relato de investigación se prolonga desde el filme hacia un *después* de la película. Con la subjetividad, Albert no hace más (ni menos) que renunciar a toda narración totalizadora de la Historia : la

---

<sup>6</sup> «Documents pour l'Histoire : Regards pour une nouvelle démocratie au Chili». Jornadas de estudio: «Les voies incertaines de la démocratisation », Université Stendhal. Grenoble 14 et 15 mai, 2009, en: *ILCEA*, 13/2010. Consultable en : <http://ilcea.revues.org/index911.html>.

*creación*, en tanto refiguración posible del tiempo por un yo histórico, es un discurso para la Historia que se sitúa sin complejos en el intersticio de la incertidumbre, de la pregunta, para llevar a cabo el duelo y construir su propia representación del pasado, matriz del futuro, según una visión dinámica de la Historia. Volveremos sobre ello.

## 2.2. Itinerario 2 : sacar a la luz, *Bucarest* o el yo errante

El segundo itinerario posible vamos a realizarlo a través del estudio del discurso metafílmico puesto en escena en la película y que resulta ser su base creativa, a la vez de presentarse como cuestionamiento sobre los límites de lo «decible», lo «mostrable». En efecto, abismado en el tejido de relatos que analizamos en el apartado anterior se inserta un nuevo «relato»: el de la creación misma del documental.

Albert Solé, realizador del filme, toma el espacio de la escena fílmica al traspasar la frontera marcada por la cámara y exponerse, delante de los focos, salir de la sombra, proyectarse, en fin, en la imagen. Esta exposición toma varias formas.

Solé aparece primero en tanto hijo y, en general, como individuo « cualquiera »: asiste con nosotros a las explicaciones de los médicos sobre la enfermedad del padre (2 :14, por ejemplo), como más tarde lo hará, en circunstancias parecidas, para tratar de seguir y comprender el accidente vascular que sufre su madre en el transcurso de filmación del documental (53 :52). Se expone igualmente a través de su voz que no sólo relata, cuenta o comenta sino que nos hace confidentes de sus emociones, sus miedos, sus indecisiones (« siento curiosidad e inquietud » dice por ejemplo en un momento dado : 1 :02 : 51). Aparece asimismo en escena en tanto artífice de la encuesta que el documental elabora mostrando la etapa previa a las entrevistas (10 : 12, Albert se dirige en coche para visitar a Francesc Vicens ; 13 :45, Albert aparece de espaldas frente a la puerta de Núñez).

Todas estas apariciones en escena son marcas, por un lado, de su presencia en tanto ser humano (implicado en la enfermedad de sus padres, preocupado por sus orígenes, por las emociones que despierta en él este trabajo de investigación) y, por otro, de su trabajo como creador. Si en el primer caso esta aparición permite una identificación favorecida por el proceso de empatía que se establece entre el espectador y el realizador (un individuo « cualquiera », como cualquiera de nosotros), en el segundo caso, el mecanismo de mostración genera más bien una distancia.

El filme que vemos, parece indicarnos la instancia narrativa, es producto de un trabajo, de una elaboración. La mostración del dispositivo creativo nos conduce así a una posición crítica que nos impide instalarnos en la mera contemplación pasiva o la cómoda e incluso sentimental, empatía. Al hacernos partícipes de la construcción de la obra en trance de hacerse, la película nos invita a elaborar nuestra propia reflexión sobre lo que se nos cuenta. Con la monstración del dispositivo, Albert Solé inscribe la declaración, a la manera de un Magritte en *La traición de las imágenes* de una intención *poiética*, metafílmica, de mostración abismal de la creación misma : « esto (el documental) no son hechos contados, no es *la realidad* » sino su construcción puesta en escena, de la misma manera que re-memorar es re-construir.

Paradójicamente, al poner en evidencia las marcas de la realización lo que el documental provoca es una legitimación del pacto de veracidad (o mejor de sinceridad) necesario a la « lectura » del documental, alejando del espectador la sospecha de toda posible manipulación, suspendiendo, de este modo, nuestra incredulidad : esto es así « como te lo cuento », yo estuve allí, yo asistí a ello, fui testigo de ello... el

distanciamiento provocado por la mostración del «artificio» nos lleva, por tanto, a aceptar la situación de incertidumbre, superarla y logra nuestra compre(hen)sión.

Las diferentes «pantallas en la pantalla» que son las fotografías o imágenes de archivo, enmarcadas significativamente en la imagen, las filmaciones familiares en super 8, o las canciones y voces del pasado participan del mismo mecanismo de mostración, de elementos «puestos ahí para ser oídos y vistos» dejando un espacio abierto para la comprensión, para la reflexión.

En la medida en que no se puede dar una versión totalizadora de la Historia (puesto que la Historia es dinámica) ¿para qué ocultar el «artificio» de construcción que es la memoria? El relato de los hechos no deja de ser, al fin y al cabo, simplemente eso, relato. Ese es el límite de lo verificable, de lo que se puede decir (afirmar como verdad). La puesta en escena del yo, la exposición de la subjetividad, es encarnación en la imagen de una enunciación que va más allá de la necesidad de la veracidad de los hechos contados. Es puesta en abismo de un yo errante, en trance de pensar, de crear, invitación a participar de una reflexión en torno a las cuestiones que lo mostrado nos plantea en tanto seres históricos primero, como veíamos en el primer apartado, y en tanto receptores lúcidos también, podemos afirmar ahora.

Uno de los momentos de explicitación de esta puesta en abismo del relato contándose es la narración del accidente vascular de Annie. La madre de Albert Solé sufre en el curso de la filmación (muestra casi irónica o al menos paradójica de cómo finalmente la «realidad», a pesar del empeño de mostrar el reverso de lo contado, el artificio del dispositivo, se impone y toma finalmente el poder) y tendrán que operarla; la intervención quirúrgica sale mal y en este momento extremo de angustia Solé pide al cámara que deje de filmar (54 :14-54 :23).

Solé decide en el montaje de la película dejar este instante como muestra, quizás, de un cuestionamiento sobre los límites de lo mostrable. En el relato de los hechos cierto pudor se impone : la mostración de lo «real» no siempre tiene por qué ser la condición necesaria a la verdad. Esta escena «auténtica, real» no dice sólo lo que muestra sino que es expresión de algo más que le dejo aclarar al propio realizador :

Me impresionó pasar al «otro lado». En mi vida he rodado centenares de reportajes para la televisión y siempre he forzado los límites de la intimidad a la hora de grabar a mis personajes. De repente era yo mismo el que intentaba poner límites al cámara y éste me pidió que le dejara seguir. Una buena metáfora de mi dualidad creador/narrador en esta película.

Metáfora, por tanto de una dualidad que define perfectamente el intersticio (nuevo intersticio) en el que se sitúa el documental, entre creación y relato (narración y mostración sin ambages), para dejarle un espacio abierto al receptor a su participación en la re-construcción de este laberinto de la memoria y lo que ella pueda despertar en nosotros, espectadores lúcidos, conscientes del «artificio».

Exponerse es entonces una manera de afirmar (de sacar a la luz) que lo que el documental, en tanto género, intentó crear durante largo tiempo, esto es, «la ilusión de realidad» es el fondo eso: una ilusión, vale decir, una mentira o verdad a medias, una manera de ocultar la imposibilidad de aprehender la realidad. Este es el límite del *documental*, de lo documental, es decir que, si bien no es ficción, es al fin y al cabo creación... y mejor que así sea.

### 2.3. Itinerario 3. Poner en orden : *Bucarest*, o cómo atrapar el tiempo que fluye

La diégesis de *Bucarest, la memoria perdida* se nos desvela en forma de reconstrucción de un puzle o laberinto memorístico a través de los distintos relatos de recuerdos que unos y otros van exhumando en una suerte de mayerútica puesta en escena. Esta reconstrucción responde, como veíamos en la primera cita de Solé, a una necesidad de «vaciar el armario de los recuerdos y ordenar cada foto en su sitio» en un esfuerzo por detener el tiempo (el tiempo teleológico y destructor), en un deseo de permanencia, de congelación del recuerdo, de retención de una memoria que se escapa.

En un primer nivel de «lectura visual» la imagen del filme traduce esta sensación de « tiempo enmarcado y detenido» y esto de varios modos. Por una parte gracias a los numerosos planos fijos de las entrevistas, los primeros y primerísimos primeros planos de Jordi Solé y Annie, las fotografías o vídeos que se muestran doblemente enmarcados («pantalla en la pantalla»), las imágenes privadas, familiares mostradas en planos cerrados de las manos de quienes las comentan,... Por otra, gracias a la ausencia de grandes artificios de rodaje (ausencia casi total de movimientos ostentatorios de la cámara, no hay prácticamente travellings o panorámicas, no se utilizan grúas...) que dotan a la narración de naturalidad y sencillez, de veracidad.

Ambos elementos establecen un ritmo pausado en el filme que nos transporta, así, a un tiempo reposado, el tiempo de la reflexión, un tiempo para el recuerdo y la confianza... El recuento (la narración), a través de esta imagen no tanto estática como «detenida en el tiempo», el tiempo de la memoria contada, es tratado en un primer momento como una suerte de álbum de familia, como una sucesión de momentos instantáneos dados a ver, a contemplar. Sin embargo este « álbum de familia » puesto en escena es solo un primer nivel de lectura que, mediante el encadenado de las imágenes sucesivas, de las distintas « instantáneas », va a generar un discurso renovado sobre el tiempo, su fluir y las maneras de contarlo.

En efecto, a lo largo del visionado de la película la sucesión de imágenes nos va transportando, sumiéndonos en una especie de fluido narrativo en/por el que nos dejamos llevar. Los diferentes momentos se entrelazan a menudo mediante fundidos encadenados (hay muchos, por ejemplo la secuencia que abre el relato de encuesta y que ya hemos comentado); en otras ocasiones los distintos planos se ensartan en una continuidad gracias a los *raccord* sonoros o temáticos. Una idea, una palabra, permite a menudo también una transición fluida entre una narración y otra, entre un plano y otro, como ocurre (es solo uno de los numerosos ejemplos posibles) en el paso del primer relato de Francesc Vicens (que cuenta el curso de verano que Solé dio en Dives sur Mer en los inicios de su exilio francés) a la primera intervención también de la madre de Solé (que apropiándose la palabra contará su encuentro con Jordi Solé precisamente en estos cursos de verano a los que asistió) (15 :50), estableciendo una suerte de diálogo entre los distintos testimonios.

Esta forma dialógica del relato permite multiplicar los puntos de vista para subrayar finalmente el óptimo acuerdo sobre la veracidad de los hechos, pero también crea un trasunto de continuidad en la diégesis, superando la fragmentación de los distintos relatos.

En otras ocasiones los *raccord* logran establecer no solo una continuidad temporal, diegética, sino expresiva, emotiva y favorecen la implicación empática del receptor en lo contado. Momento paradigmático (y si nos lo permiten, mágico) de lo dicho es la lectura de una carta que Jordi Solé escribió a su hijo durante su encierro en la cárcel modelo de Barcelona. La lectura se efectúa mediante el montaje de dos

escenas (48 :30-49 :16/ 50 :06-50 :19) en las que Jordi, por un lado y Annie, por otro, van recitando la carta. Los dos instantes se nos muestran estableciendo un juego de planos en el que las voces de sus padres y de sus miradas se entrelazan como queriendo reunirlos compartiendo ese instante de la lectura de la carta. A un plano de Jordi Solé leyendo la carta se sucede otro de Annie en la continuidad de la lectura, le sigue el mismo plano de Annie en lectura silenciosa en el que oímos la voz en *off* de Jordi leyendo, el plano se sostiene y pasamos a escuchar la voz de Annie, enlaza de nuevo – tras la intercalación del relato que Jordi Sánchez realiza de la visita a la cárcel de Albert- con un nuevo plano de Jordi en el que lee una frase significativa de su carta «si ahora estoy en la cárcel es porque quiero que cuando seas mayor encuentres un mundo más justo» a lo que Annie «responde» dirigiendo la mirada hacia la cámara, interrogante, como queriendo encontrar con sus ojos esa voz que habla desde la triple distancia (temporal, espacial y la marcada por el olvido).

La continuidad en la sucesión de los planos es la forma que el relato tiene de *sucumbir* a la fluidez del tiempo, ese que avanza inexorable, a pesar del esfuerzo por intentar detenerlo que la película realiza. La aceptación, por parte del realizador de dicha fluidez, al asumirla en la forma de contar el tiempo, es también un modo de subrayar esa puesta en escena de un sujeto errante que es el filme : de ese sujeto que actúa contándose, se muestra contándose, esforzándose por comprender.

*Bucarest, la memoria perdida* es, por tanto, el relato de un yo en busca del tiempo que fluye (huye) o la representación de un « *fluir de conciencia* » gracias a la que un ser en trance de pensar, de recordar, de generar un dispositivo que detenga el tiempo y haga posible la permanencia, nos abre un nuevo intersticio expresivo : el espacio paradójico entre la imagen registrada, detenida en la película, el producto final terminado y listo para la entrega y las aperturas interpretativas que el *fluir de la conciencia* puesta en imágenes propone, sugiere al espectador.

La película *sucumbe* finalmente a la fluidez, superando una vez más el relato narcicista y abriéndose hacia el otro que está del otro lado de la pantalla.

#### **2.4. Itinerario 4. Comprender, permanecer: *Bucarest*, poesía cargada de futuro**

En el tejido de relatos, histórico y familiar, que *Bucarest* nos propone Albert Solé busca construir una identidad que, como vimos, supera la búsqueda narcicista para convertirse en un la búsqueda de un yo, *ser histórico*, que implica a un « nosotros » en el que se incluye, en primer término, al espectador. De esta manera, el relato subjetivo por el que el yo toma cuerpo en el relato, a la vez que renuncia a toda objetividad, a toda pretensión de historicidad dogmática y definitiva, significa una apertura veraz hacia su afirmación en tanto creación artística, cuestionando, así, los límites (y las distancias) que tradicionalmente el género documental mantenía en su forma clásica.

De este modo, la característica principal del documental «contemporáneo» (Seguin, Jean-Claude, 2007: 56), esto es, la asunción de mecanismos propios de la ficción, toma cuerpo en *Bucarest* a través de la mostración del dispositivo de creación (elaboración de un discurso metanarrativo, entonces), y, por tanto, con la opción estética que la película propone y que la transforma en un espacio (también) para la poesía.

La opción estética, de la que ya hemos comentado algunos elementos, concuerda con el principio de no imponer o defender una idea sino mostrarnos un proceso de reflexión en el que somos libres de intervenir. *Bucarest*, obra « terapéutica », parte, se genera, es voluntad hermenéutica de aprehensión no ya de la « realidad » sino de lo que

se esconde entre sus intersticios. Más allá de la verdad o verdades que puedan resultar de la encuesta inicial, el documental nos transporta hacia ese lado de la existencia donde los objetos pierden materialidad y se vuelven sugerencia, metáfora, imagen.

Si las imágenes de archivo sirven para ilustrar y confirmar el relato de la voz en *off*, las diferentes fotografías familiares mostradas, los dibujos de Noa, hija del realizador, un extracto de *La guerre est finie*, los relojes, el laberinto... son algunos de los «objetos» que, superada su materialidad inmediata, se rebelan instancias para contar o excusas para sugerir cuando el relato agota sus propios recursos y requiere ser «mostrado».

Las fotografías son en efecto imágenes ilustrativas del relato pero son también, en y con las manos de quien las observa y las pasa una a una, puesta en escena del proceso reflexivo. Los dibujos (que aparecen en la escena de la biblioteca) o el extracto de la película de Resnais, imágenes incorporadas a la imagen principal del filme, nuevas «pantallas en la pantalla», sirven como puestas en abismo del relato o, mejor dicho, imágenes abismadas en el relato, sustituyéndose a él, es decir, convertidas ellas mismas en relato. El reloj es imagen/metáfora del transcurrir y de esta búsqueda que es el documental de Albert Solé: paradigmas de su propia razón de ser. Y el laberinto la imagen paradigmática con la que quisiéramos terminar nuestro estudio de la película de Solé.

Desde el inicio de nuestro trabajo hemos insistido en la idea del planteamiento en la película de una apertura hacia el futuro, hacia un después de la historia y su relato, un después de la Historia y su rememoración. En relación con esto hemos comentado la manera en que el filme genera espacios intersticiales donde comprender al otro (sea ese «otro» el otro colectivo con el que se identifica el *yo* dinámico, ser histórico que es el narrador del filme y sus testigos pero también cada uno de nosotros, sea ese «otro» el otro que mira, observa, piensa, del otro lado de la cámara, el espectador en tanto receptor no «expectante» sino activo).

Hemos insistido en que el filme, en tanto relación de hechos históricos o mejor, relato de la indagación sobre ellos, no se presenta como un film sobre la Historia sino *para* la Historia en la medida en que lo que pretende no es explicar y contar los hechos tal y como sucedieron (no pretende erigirse en discurso historiográfico) sino abrir cuestionamientos, invitar a la reflexión, resistir al olvido. Es decir, *Bucarest* no es discurso acabado, definitivo, totalizador sino espacio abierto para el diálogo. Ni tesis, ni dogma, en todo caso, pregunta.

Hemos insistido también en que para hecerlo, es decir para abrirse a ese espacio de diálogo con el *otro*, el filme se sirve de la mostración de los mecanismos por los que el documental construye su relato. Hemos explicado también cómo la exposición del *yo* forma parte del mismo proceso, favoreciendo, por un lado el pacto de «sinceridad» (antes bien que de veracidad) y el distanciamiento necesario que le evita caer en el *pathos*, en el melodrama y llevarnos hacia el terreno de la lucidez reflexiva, interpretativa.

Pues bien, entre estos dos tiempos desplegados en el filme (el tiempo cósmico de los hechos; el tiempo vivido de la experiencia y de la reflexión sobre ella) encontramos en el filme un tercer «tiempo» en dos movimientos que son el tiempo de comprender y el tiempo de permanecer. Este es el último y definitivo itinerario que queremos proponer en nuestro *paseo* por la película: su lectura más personal, más entrañable, pero también conectada directamente con esa idea dinámica de la Historia de la que ya hablamos.

A la configuración del retrato de Jordi Solé como personaje político, camarada de estudios y de partido, profesor universitario y personaje público, Albert Solé añade y

propone un retrato más personal y en cierto modo mítico de Jordi Solé como *padre*. Es aquí donde el filme asume verdaderamente su naturaleza de análisis autobiográfico y encuesta identitaria. Para ello Albert Solé recurre a una suerte de ficcionalización de la figura de su padre que transforma en héroe de su infancia, la encarnación de ese otro héroe de los tebeos que fue Capitán Trueno.

Al final de la película, en lo que podemos denominar el epílogo de la misma, Solé hijo realiza un resumen de la etapa final de la trayectoria política de su padre y concluye (1 :14 :17): «Pienso que Jordi nunca llegó a creerse demasiado lo del comunismo, lo suyo era utopía de cambio y necesidad de vivir la vida como una aventura constante... y más tarde: (1 :14 :49) «esta es la historia de un tipo curioso, de un panadero de pueblo que no se conformó con su destino».



Más allá de la figura relevante para la Historia de España que fue su padre, la película busca rescatar ese otro lado, más humano, más cercano, del Jordi padre, del Jordi aventurero, del Jordi superhéroe: «no te vayas Capitán Trueno, -le dice- que aún quedan muchas batallas pendientes» (1 :15 :12).

Albert Solé verbaliza en esta frase ese esfuerzo por capturar el tiempo que fluye en el balanceo de una mecedora, en las agujas de un antiguo reloj suizo, y expone el relato como necesidad terapéutica de comprensión identitaria, de enfrentamiento con la enfermedad. En este instante el documental se muestra en tanto deseo de *permanencia*, una forma de retener para siempre el pasado y el presente que fluyen en un tiempo infinito, mítico, el tiempo de la memoria: el filme es así espacio donde guardar, como quien guarda los recuerdos en una cajita, la presencia de un ser querido.

Esta declaración del documental como *acto*, como enunciado performativo, no responde únicamente, sin embargo, a la necesidad de exorcismo personal que nos expresaba Albert Solé en la entrevista, sino que es también acto generoso de entrega a su hija Noa: heredera del papel de «guardiana de los secretos/recuerdos» que ostentaba antes su madre. El filme termina, de hecho, con esta dedicatoria: «A mi princesa Noa, la guardiana de los secretos». Esta es en efecto una de las intenciones del documental: «la de que mi hija sepa en el futuro quién fue su abuelo». No obstante, la aparición de Noa en el documental (también expuesta en la imagen y el sonido) nos sugiere otras interpretaciones de su razón de ser.

Noa aparece en dos ocasiones relevantes. En la primera Noa reemplaza a su padre en el papel de niño en el momento en que el realizador habla de sus primeros recuerdos

propios (sus correteos por los pasillos de la Universidad, las horas pasadas en la biblioteca dibujando y esperando mientras su padre se preparaba para la oposición, etc.) (36 : 29). En la segunda, al final del epílogo de la película, Noa corretea por los corredores y encrucijadas de un laberinto guiando a su abuelo : « no nos tenemos que perder », le dice Noa a su abuelo.

Esta escena es una de las más emotivas del filme, gracias a la voz infantil y llena de energía de Noa, al contraste de esta con los pasos inciertos, imprecisos de su abuelo y a la melodía de David Giró que la ritma. Es también una de las más sugerentes, porque es metáfora de ese laberinto de la memoria que el documental busca desentrañar, es metáfora también de un relevo generacional, pero es metáfora igualmente de la inscripción en el « texto » (en su laberíntica estructura) del proceso receptivo : Noa funciona, es, una suerte de receptor *ideal* de la película. O lo que es lo mismo, Noa, receptor directo y « real » de la película (hecha para ella) al ser expuesta en la imagen, se transforma en paradigma del receptor ideal de todos los relatos y discursos que el documental despliega.

Al otorgarle el palpel final de guardiana de los secretos y entregarle la responsabilidad de sujetar el hilo con el que ayudar(nos) a salir del laberinto, Noa, imagen paradigmática de la generación futura, se transforma en heroína de la historia y garante de que el pasado no se quede petrificado atrás sino que cobre sentido en *lo porvenir*. En este sentido *Bucarest* no es tanto una película sobre el pasado sino una película para el futuro ; recordar, recuperar los hechos pasados no es un acto nostálgico ni dramático sino un acto de resistencia, una, quizás pequeña, pero esencial batalla contra el olvido. El filme se presenta, por tanto, como la puesta en escena de un *duelo*, entendido este como un acto de separación del presente con respecto al pasado para dar paso al futuro (Ricoeur, 2000 : 649).

El ritmo lento y pausado (planos largos, silencios del relato oral suspendido), el ritmo fluido conseguido a través de los diferentes *raccords* ya comentados, y la incorporación de « imágenes en la imagen », elaboran, tejen el relato laberíntico de *Bucarest* exponiendo el documental como proceso hermenéutico de búsqueda, de creación y mostración de esa búsqueda. La opción estética de *Bucarest* contribuye así a crear un ambiente, una atmósfera, propicios a la reflexión, a la *memoria*.

La polisemia del título de la película, de la que hablábamos al inicio a propósito del vocablo « Bucarest », se hace así extensible al de « memoria ». El filme, esfuerzo por retener una memoria, la de su padre, perdida en los inexorables meandros de la enfermedad, es también voluntad de resistencia contra el olvido de un tiempo fundamental para entender (y construir) la Historia reciente (y presente) de la democracia española.

En definitiva *Bucarest, la memoria perdida* entramado « textual » en forma de laberinto, nos conduce por diversas transiciones/trangresiones que nos llevan del reportaje periodístico al filme de creación; de la búsqueda personal, identitaria, a un relato que supera el narcisismo del *yo* para abrirse al diálogo, que es también diálogo del pasado con el futuro; de la mera narración de hechos a la resistencia en forma de poesía, del documental clásico, al documental contemporáneo.



## Bibliografía

ARÓSTEGUI, Julio, «Memoria, memoria histórica e historiografía. Precisión conceptual y uso por el historiador», *Pasado y Memoria*, Revista de Historia Contemporánea, núm. 3, 2004, pp. 5-54.

LOBO, Olga, «Documents pour l'Histoire: Regards pour une nouvelle démocratie au Chili». Jornadas de estudio: «Les voies incertaines de la démocratisation», Université Stendhal. Grenoble 14 et 15 mai, 2009. En: *ILCEA*, 13/2010, Consultable en: <http://ilcea.revues.org/index911.html>.

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

SEGUIN, Jean-Claude, «El documental español del tercer milenio: Las formas de la transgresión». En: Burkhard Pohl y Türschmann, Jörg (eds), *Miradas locales. Cine español en el cambio de milenio*. Iberoamericana/Vervuert, 2007.

OLGA LOBO CARBALLO es doctora en Estudios ibéricos e iberoamericanos por la Universidad de Poitiers y Profesora Titular de la Université de Grenoble-Alpes. Miembro del I.L.C.E.A.4 (Instituto de Lenguas y Culturas de Europa, América, Asia y Australia) y autora de varias publicaciones especializadas y ponencias en congresos internacionales sobre literatura e imagen, cine y memoria, cine y migraciones.

e-mail: [olga.lobo-carballo@univ-grenoble-alpes.fr](mailto:olga.lobo-carballo@univ-grenoble-alpes.fr)